Rückblick auf die historischen Möbelformen im Zusammenhang mit der modernen Raumkunst

RÜCKBLICK AUF DIE HISTORISCHEN MÖBELFORMEN IM ZUSAMMENHANG MIT DER MODERNEN RAUMKUNST.

HERAUSGEGEBEN VON DER FIRMA
ZIEGENHORN & JUCKER, HOFLIEFERANTEN
KUNSTSALON UND AUSSTELLUNGSHAUS FÜR
VOLLSTÄNDIGE WOHNUNGSEINRICHTUNGEN
MIT AUSGEDEHNTEM EIGENEN FABRIKBETRIEB
ERFURT.

Die in diesem Buche enthaltenen Abbildungen dienen zum Teil zur Erläuterung des Textes. Vor allem sollen sie aber auch dem Leser die Vielseitigkeit unserer Leistungen auf dem hier behandelten Gebiet vor Augen führen; wir haben daher hier und da auch solche Abbildungen mit eingeschoben, die nicht in direktem Zusammenhang mit dem Text stehen. Fast alle diese Möbel und Dekorationsgegenstände sind in Kopie bei uns zu haben, zum Teil aber auch im Original in unserem Besitz.

Die Herausgeber.

Einleitung.

Mit der Herausgabe des vorliegenden unter Zuhilfenahme der bedeutendsten fachwissenschaftlichen Werke bearbeiteten Handbuches über historische Möbelstile, die von den Raumkünstlern unserer Zeit so gern als abgetan und überwunden hingestellt werden, hoffen wir dennoch so manchem Freunde echter Wohnungskultur einen Dienst zu erweisen. Nicht als ob wir hiermit andeuten wollten, daß wir die moderne Bewegung mißbilligen und ihr fern stehen. Im Gegenteil: das Gesunde darin, das nicht in Übertreibungen schwelgt und nicht um jeden Preis originell sein will, findet auch bei uns volle Anerkennung und ehrliche, eifrige Förderung. Wir huldigen aber der Anschauung, daß die Entwickelung unserer modernen Formensprache noch nicht den Grad der Vollkommenheit erreicht hat, um auf Vorbilder früherer Stilepochen gänzlich verzichten zu können. Man wird noch vieler Jahre bedürfen, bis das Wesen der neueren Kunst im Gewerbe ein solches Gepräge erlangt hat, daß es als Stil, als eigener Stil unserer Zeit bezeichnet und anerkannt zu werden verdient, der bei aller Einheitlichkeit gewisser Grundgedanken doch im Einzelnen genügend Spielraum für die Betätigung des persönlichen Geschmackes lassen kann.

Wird es überhaupt dazu kommen? Vorläufig ist es in Wirklichkeit so, daß jeder moderne Raumkünstler seinen eigenen Stil hat, der für ihn aber auch nur innerhalb einer eng begrenzten Gegenwart Geltung behält. Denn innerhalb weniger Jahre wechselt er seine persönlichen Grundanschauungen derartig, daß gar nicht weit zurückliegende Arbeiten ihm kaum mehr als seine eigenen erscheinen, und es sollen sogar offenkundige Verleugnungen ihrer Schöpfungen seitens moderner Raumkünstler vorgekommen sein. Man frage nur die Beteiligten der bekannten Darmstädter Ausstellung, was sie von dem damals Geschaffenen heute noch besitzen möchten!

Für den Augenblick konnten selbst den Fachmann solche Ausstellungen begeistern; aber allzubald kam die Erkenntnis, daß die dort angewandte Raumkunst in ihrer oft recht gesuchten Linienführung und ihren für eine Ausstellung allenfalls gut gewählten, für einen wirklichen Wohnraum aber zu aufdringlichen Farben doch nicht warm genug wirke, um auf die Dauer zu befriedigen und den Anforderungen zu genügen, die

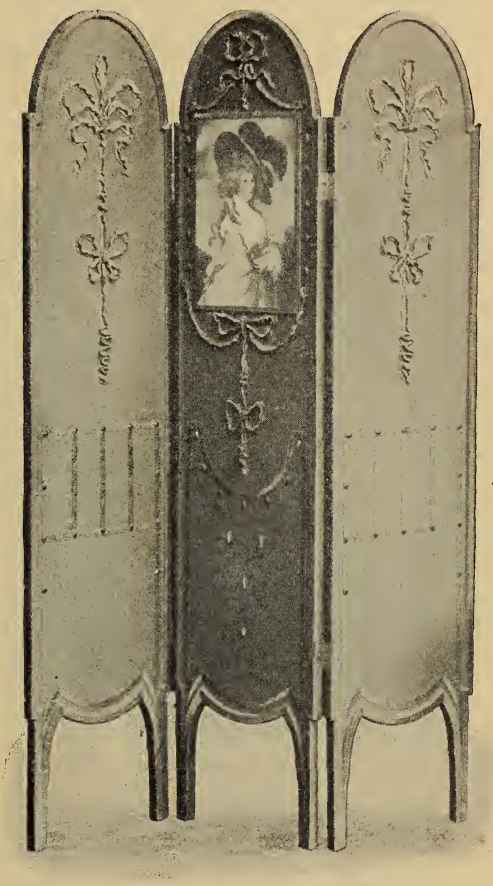
man berechtigterweise an eine Wohnung stellt, welche durch die Formen und Farben und das Arrangement ihres Mobiliars und ihrer dekorativen Ausstattung eine behagliche, gemütliche Stimmung in sich schließen soll.

Reichgeschnitzter Geschirrschrank im Zopfstil.
Original im Besitz eines süddeutschen Klosters.

Die Künstler scheinen dergleichen auch selbst zu fühlen, da sie, wie z. B. auf der Dresdener Ausstellung von 1906, so sehr bemüht sind, den vollkommen freien Wettbewerb auszuschließen und nur diejenigen zur

Ausstellung zuzulassen, die sich ganz ihren originellen Talenten fügen. Es wird also der unmittelbare öffentliche Vergleich gefürchtet: er könnte auch dem Publikum zum Bewußtsein bringen, daß die Zimmerreihen der Kunstgewerbler, welche überlieferten Stileinflüssen nicht abgeneigt sind, immer noch mehr Stimmung und Behaglichkeit aufweisen, als diejenigen der modernen Raumkünstler.

Bei alledem wollen wir den Wert moderner Anregungen mit klaren Zielen durchaus nicht verkennen. Unsere Zeit bedarf moderner Raumkünstler mit gefestigten Ansichten, die befruchtend auf das gesamte Kunstgewerbe einzuwirken und ihm einen Nachwuchs mit wirklich künstlerischer Schulung zu schaffen vermögen; durch gemeinsame Arbeit von hervorragenden Künstlern und Kunsthandwerkern wird es schließlich vielleicht doch gelingen, die berechtigte Forderung nach einem gesunden neuen Stil zu erfüllen. Wir stehen nicht an, in diesem Sinne sogar eine weitgehende staatliche Unterstützung moderner Künstler zu befürworten.



Dreiteiliger Paravent, Mittelfeld mit buntem alten Stich, Ornamente in cachierter Arbeit aus Metallborden auf antikisiertem Stoff.

Dem Publikum aber wird inzwischen die Wahl neuen Mobiliars ungemein erschwert, und es besteht die Gefahr, daß die Einrichtung einer Villa oder sonstigen größeren Wohnung, wenn sich der Besteller dabei lediglich in die Hand eines streng modernen Raumkünstlers begibt, diesem quasi als Versuchsobjekt dient und schon nach wenigen Jahren etwas überwundenes, überlebtes darstellt, an dem man sich bald übersieht; auch an dem etwa folgenden moderneren Ersatz wird man unter Umständen die gleiche Enttäuschung erleben! Ein Kunstgewerbler dagegen, der Traditionen pflegt und seinen Geschmack an den Schönheiten früherer

Stilepochen heranbildete, den die Praxis seit Jahrzehnten eng damit verbindet, wird immerhin viel eher schon von vornherein herausfühlen können, was in der modernen Formengebung als schnell vorübergehende Erscheinung auszuschalten und was von bleibendem Werte ist. Er wird bei modernen Ausarbeitungen die gegebenen feinen Linien und weichen Profile, die ihm aus der intimen Kenntnis alter Meisterwerke heraus in der Hand liegen, geschickt zu verwenden wissen und dabei im Interesse des Schönheitsgefühls gern auf absolute Originalität verzichten. Er wird sich nicht scheuen, modernen Prinzipien gegenüber den reinen, edlen Formensinn zu wahren; er wird sogar durch entsprechende Durchführung einzelner Räume historische Möbelformen in einem sonst modernen Hause als geschlossenes Ganze zur Geltung zu bringen verstehen. Ja, er kann schließlich in seiner Prinzipienlosigkeit — so mögen es die fanatisch Modernen nennen — noch weiter gehen, indem er einzelne schöne antike Stücke oder auch Kopien davon in einem sonst streng modern durchgeführten Raume plaziert, und er wird damit bei geschickter Gruppierung sogar eine außerordentlich malerische Wirkung erzielen, die eine dauernde Befriedigung gewährleistet.

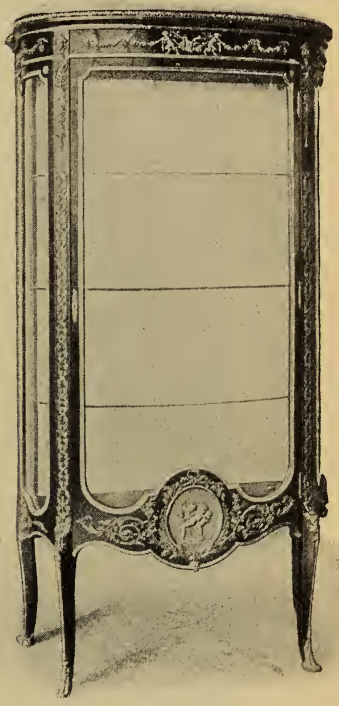
Eiserne Grabplatte.
In Privatbesitz.

Und was hier hinsichtlich der Möbel ausgesprochen wurde, dasselbe gilt auch von den übrigen Einzelheiten und der Dekoration der Innenräume. Wir wollen mit den Modernen nicht noch etwa so weit gehen, daß wir womöglich auch die Bilder für einen modernen Raum besonders malen lassen, sondern wagen es getrost, gegebenen Falls auch einen van Dyck oder sonst ein altes Meisterwerk der Malerei als Schmuck der Wand in den modernsten Raum zu hängen, in den unseres Erachtens ebenso auch ein feiner alter Orientteppich stets hineinpassen wird!

Oder soll all das Schöne, das wir in den Werken der Kunst und des Kunstgewerbes früherer Stilepochen in so reichem Maße bisher gefunden, wirklich auf einmal vergessen sein? Es will uns unmöglich erscheinen, sie alle nur in Museen und Privatsammlungen als erschöpfte Quellen eingefangen zu sehen!

Unwillkürlich drängt sich da ein Vergleich mit der Musik auf: Welcher ihrer wahrhaften Freunde möchte z. B. die herrlichen Werke eines Händel, Bach, Mozart oder gar Beethoven missen, um nur die modernsten Schöpfungen auf diesem Gebiet als in unserer Zeit berechtigt anzuerkennen? Und wer wollte es unkünstlerisch nennen, an demselben Konzertabend neben einem jener Klassiker Wagner oder gar den Modernsten der Modernen, Richard Strauß, zu Wort kommen zu lassen? —

Credenz aus der Frühzeit des Louis XVI.-Stiles mit Bronzen und Vernis Martin-Malerei.



Vitrine, Louis XVI., mit Bronzen und Marmorplatte.

Ebenso wie hier laßt uns auch im Kunstgewerbe dankbar das Schöne nehmen, wo es sich uns bietet, und wie an einem Konzertabend etwa Mozart und Strauß, so in einer Wohnung getrost altes und neues, historische Stile und moderne Richtung zusammenbringen!

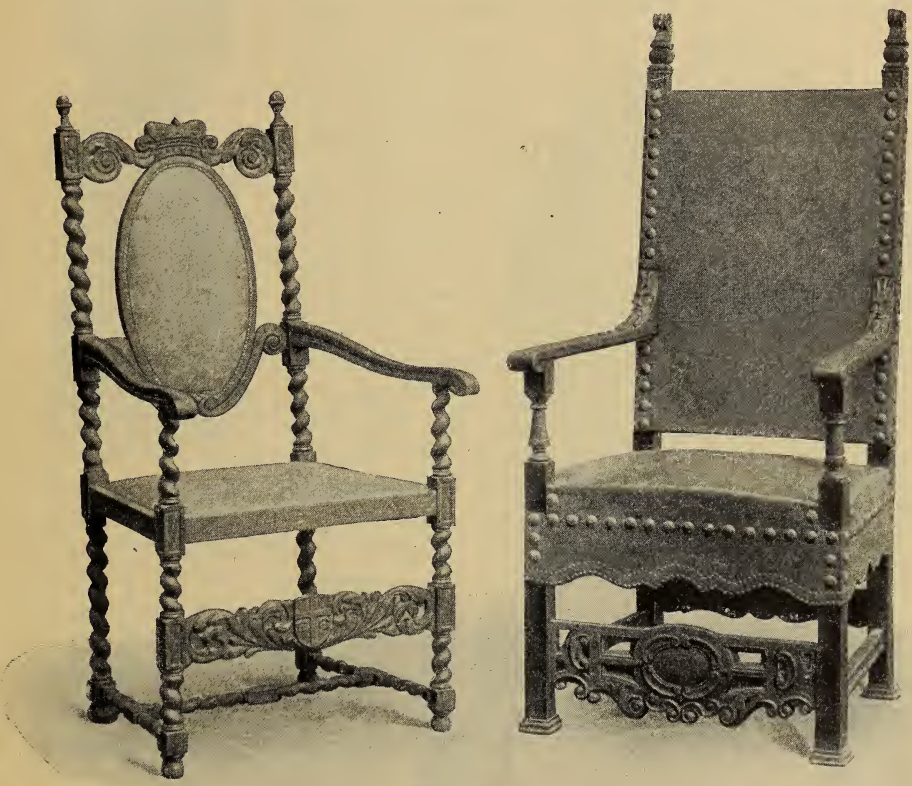
Auf diese Weise bleiben wir am besten vor dem Extremen nach beiden Seiten hin bewahrt. Denn wie wir niemandem raten möchten, sich eine ganze Villa von oben bis unten hochmodern einrichten zu lassen, so soll man auf der anderen Seite aus seinem Hause auch nicht etwa ein Museum oder Raritätenkabinett machen. Bei durchaus zweck-

mäßiger und den heutigen Verhältnissen angepaßter Einrichtung soll die Wohnung anheimelnd und behaglich wirken, und eine malerische, dabei aber das allzu Bunte und Krause vermeidende Abwechselung darin wird gewiß sehr dazu beitragen.

Reich geschnitzter und verkröpfter Schrank in Danziger Barock.
Original in Privatbesitz.

Diese Auffassung teilen wir gerade mit den ersten, den führenden Firmen unserer Branche, und wir erinnern daran, daß einige derselben auf der Dresdner Kunstgewerbeausstellung von 1906 neben ihren Stilsachen auch sehr fein durchgearbeitete moderne Zimmer ausgestellt hatten.

Unter den Räumen eines Hauses, die wir für die moderne Einrichtung speziell im Auge haben, möchten wir in erster Linie die Schlafzimmer nennen. Diese würden wir, da hier die Staubentwickelung besonders begünstigt ist, schon aus sanitären und Bequemlichkeitsrücksichten nie in reichgeschnitzter Ausführung empfehlen, sondern für sie eine schlicht moderne, glatte Form bevorzugen, wobei als ornamentaler



Aparte Sessel für Diele oder Herrenzimmer.
Originale in Privatbesitz.

Schmuck, wenn solcher gewünscht wird, am besten einige einfache Intarsien oder allenfalls ganz leichte Flachschnitzereien verwandt werden.

Im Salon oder Damenzimmer wird eine leichte französische Kommode oder Vitrine, etwa im Louis XVI.-Stil, vielleicht auch mit Vernis-Martin-Malerei (vergl. Abb. Seite 7), zwischen sonst moderner Einrichtung sehr schön wirken. Es trifft sich so oft, daß man irgendwo auf der Reise ein derartiges Stück sieht, das einem ausnehmend gut gefällt, und man zögert nur, es zu kaufen, weil man fürchtet, daß es

vielleicht zu den vorhandenen Sachen in Form oder Farbe nicht passen könnte. Darin soll man nicht gar so ängstlich sein! — Sind Schlafzimmer, Salon und Damenzimmer in dieser Weise in gefälligen modernen Formen eingerichtet, so empfehlen wir für einige weitere Räume, speziell für Speisezimmer und Herrenzimmer, ganz besonders aber, wo solche vorhanden ist, für die Diele oder Halle schwere antike Stile. Diese Räume dürfen, wo sie die nötige Größe besitzen, schon etwas wuchtig und kräftig wirken; u. a. eignet sich Danziger oder niederländer Barock mit seinen reichen Verkröpfungen und Schnitzereien vorzüglich dafür (vergl. Abb. Seite 8 und 9).

Reichgeschnitzter Stuhl für Vorhalle.
Original in Privatbesitz.

Natürlich wollen wir die hier angeführte Anwendung der Stilarten auf die einzelnen Räume nicht zur Schablone erheben, sie soll nur als Beispiel dienen, das nach persönlichem Geschmack variiert werden kann. Hat man z. B. Neigung, den Salon oder das Damenzimmer streng in einer historischen Stilart durchzuführen — die französischen Stile Louis XVI und Empire oder auch feine englische, wie Sheraton, R. & J. Adam etc., eignen sich vorzüglich hierfür —, so mag man zur Abwechselung das Herrenzimmer modern einrichten usw. usw.

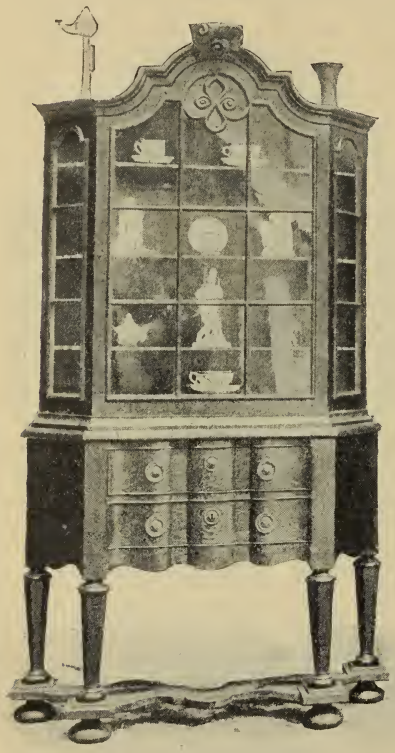
Bei einem Neubau wird man die Räumlichkeiten ja von vornherein entsprechend einteilen und ihrer Bestimmung gemäß ausbauen. Es dürfte daher immer empfehlenswert sein, bei dem Projekt eines Villenbaues oder dergl. die Firma, die für die Besorgung des Innenausbaues bezw. für die Beschaffung der Möbel eventuell in Betracht kommen könnte, möglichst schon von vornherein mit zu den bezüglichen Besprechungen heranzuziehen. Sie wird doch so manchen beachtenswerten Wink geben können, der auch dem leitenden Bauarchitekten gewiß nur willkommen sein kann, weil ihm dadurch oft die Unannehmlichkeiten späterer Umänderungen erspart bleiben werden.

Kaminumrahmung aus Sandstein.

Es liegt nun einmal in der Natur der Sache, daß die Tätigkeit einer größeren Firma für Innenausbauten sie nicht nur mit Herrschaften der verschiedensten Berufsarten und Lebensauffassungen zusammenbringt, sondern ihr Wirkungskreis zumeist auch örtlich viel weniger eng begrenzt ist als derjenige eines Bauarchitekten und seiner Hilfskräfte, es sei denn, daß es sich um Architektenfirmen handelt, die sich seit langem auch des Innenausbaues mit besonderer Liebe angenommen haben und zumeist in ihren Ateliers hierfür sogar eigens geschulte Spezialkräfte unterhalten. Die bei einem Bau zum Ausdruck kommenden Anschauungen und Gebräuche weichen in den verschiedenen Gegenden aber oft sehr voneinander ab, was den Erfahrungen der Firmen für Innenausbau besonders förderlich ist. Dazu kommt, daß gerade dem Innenarchitekten, der ja übrigens nicht selten selbst aus dem Baufach hervorgegangen ist, als demjenigen, der die letzte Hand an die Raumausstattung legt, in besonderem Maße die Fehler in die Augen springen müssen, die in den einzelnen Anlagen eines Baues, wie Heizung, Licht- und Wasserleitung, Treppen, Fenster, Türen usw., von den betreffenden Fachleuten etwa gemacht wurden, während diese Fachleute selbst vielleicht garnichts davon erfahren, weil man wegen der damit verbundenen Umstände, Schmutz usw., von einer Umänderung zumeist absieht. — Selbstredend gibt es aber auch unter den Firmen, die sich mit dem Innenausbau befassen, große Unterschiede, und auch die Unterhaltung eines Ateliers für Innenarchitektur kann für ihre Bewertung nicht allein ausschlaggebend sein. Von welchen Gesichtspunkten wird man sich bei der Wahl derselben in erster Linie leiten lassen müssen? Wenn man, sagen wir einmal 8—15000 Mark für seine Einrichtung oder gar 3—5000 Mark und mehr für einen Raum anwendet, dann braucht man sich wahrlich nicht, wie das bei jungen Paaren, wenn sie nur 3—4000 Mark für eine Einrichtung von 4—5 Zimmern

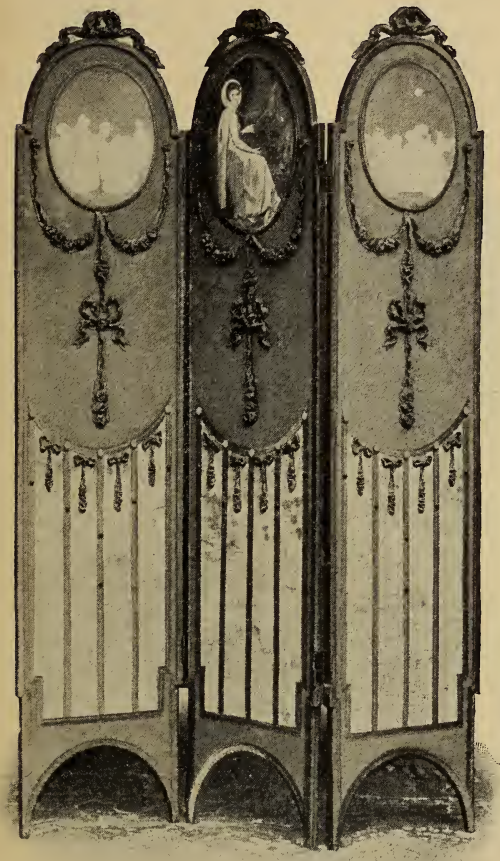
Kaminvorsetzer in Messing getrieben.

nebst Küche usw. anlegen, angebracht sein mag, an solche Geschäfte zu wenden, welche hauptsächlich allgemein gangbare, weniger verwöhnten Ansprüchen allenfalls genügende Möbel führen, die zumeist in Massen hergestellt werden, sondern man sollte sich in erster Linie darnach erkundigen, welche Firma den Ruf hat, auf dem Gebiet vornehmer Wohnungseinrichtungen wirklich Gediegenes und Hervorragendes zu leisten und einem verfeinerten und geläuterten Geschmack in jeder Beziehung Rechnung zu tragen, und man sollte, wenn man auf Grund von Empfehlungen und des selbst gewonnenen Einblicks einmal Vertrauen zu einer Firma gefaßt hat, nicht engherzig wegen einiger Preisdifferenzen sich darin beirren lassen. Man wird ja auch leicht begreifen, daß Preisunterschiede wohl schon dadurch entstehen können, daß in einem bestrenommierten, erstklassigen Hause nur die vorzüglichsten Arbeitskräfte beschäftigt werden, die natürlich höher entlohnt werden müssen als die geringeren, daß ferner nur die allerbesten Materialien und Zutaten zur Verarbeitung kommen, und daß es sich doch hier immer um Einzelanfertigungen nach besonderen Zeichnungen und nicht um Massenfabrikation handelt, gar nicht zu reden von den bedeutenden Reise- und sonstigen Kosten, die nötig sind, um sich auf allen Gebieten des Kunstgewerbes stets auf dem Laufenden zu halten und seinen Geschmack immer weiter fortzubilden. Bei einer Firma, bei der alles dies zutrifft, wird man aber auch die Gewißheit haben, dass man etwas erhält, was auf die Dauer befriedigt, und daß man nicht etwa schon nach wenigen Jahren wieder an eine Umgestaltung denken muß. In solchen Geschäften, wo natürlich auch das ganze Personal entsprechend geschult ist, wird auch immer mit vollem Interesse an der Sache selbst gearbeitet werden, man wird seinen Ehrgeiz darein setzen, wirklich vornehme und in jeder Beziehung fein abgestimmte Räume zu schaffen, und auch nicht bei jeder Änderung, die sich, wie das so oft vorkommt, während der Ausführung etwa als wünschenswert erweist, sich erst fragen, ob sich das auch mit dem vereinbarten Preise verträgt.



Holländischer Glasschrank.

Schließlich empfehlen wir auch noch der Beachtung, daß die Firma, welcher man sich zuwendet, auch wirklich in feinen **Wohnungs**einrichtungen ihre Spezialität sucht. Es genügt also z. B. nicht, daß sie etwa in der Einrichtung von Hotels, feinen Cafés, Restaurants, Geschäftshäusern etc. bedeutend ist. Sie kann darin sogar außerordentlich Tüchtiges leisten, dennoch ist zu bedenken, daß dies doch wieder ein ganz anderes Fach ist und die fortgesetzte Beschäftigung mit demselben den Sinn für die



Paravent mit englischen oder französischen Stichen, Ornamente in cachierter Arbeit aus Metallborden auf antikisiertem Stoff.

Sessel in Nussbaum mit vergoldeten Schnitzereien.

Feinheiten in der Einrichtung vornehmer, behaglicher Wohnräume, die doch ein ganz anderes Maß von individueller Anpassung erfordert, darum in gewissem Grade sogar abstumpfen kann.

Wer die Entwickelung unserer Firma kennt, wird wissen, daß wir wohl glauben dürfen, allen Anforderungen genügen zu können, die nach dem Vorhergesagten an ein Möbel- und Dekorationsgeschäft feinen

Stils gestellt werden müssen. Wir möchten dabei noch erwähnen, daß unser Ruf hierfür weit über unseren engeren Bezirk, ja, weit über Deutschlands Grenzen hinausreicht. Wir machen, besonders in schweren Stilmöbeln und feinen Kopien nach antiken Originalen, bedeutende Geschäfte mit fast allen namhaften Firmen unserer Branche Deutschlands und mit einer stattlichen Reihe des Auslands, das wie Deutschland fortdauernd von uns bereist wird. Das kommt natürlich auch der ganzen inneren Entwickelung unseres Geschäftes wieder äußerst vorteilhaft zu statten. Denn es ist wohl

Truhe aus Nußbaum geschnitzt, in den Füllungen mit Flächen aus poliertem Palisander.
Original in Privatbesitz.

Ständer mit polychrom behandelter Schnitzerei.

ohne weiteres klar, daß uns aus dieser steten Fühlung mit dem gesamten Kunstgewerbe des In- und Auslandes fortgesetzt unschätzbare Anregungen erwachsen, die wir stets in intensivster und verständnisvollster Weise zu verwerten trachten. Unsere Fabrikate sind infolge dieses Engros- und Exportverkehrs an fast allen größeren Plätzen vertreten, und wir werden auf Anfragen hin gern die Firmen namhaft machen, bei denen man sie in der betreffenden Gegend findet, während wir hier in Thüringen auf Wunsch unsere Kollektionen auch direkt an Private verschicken.

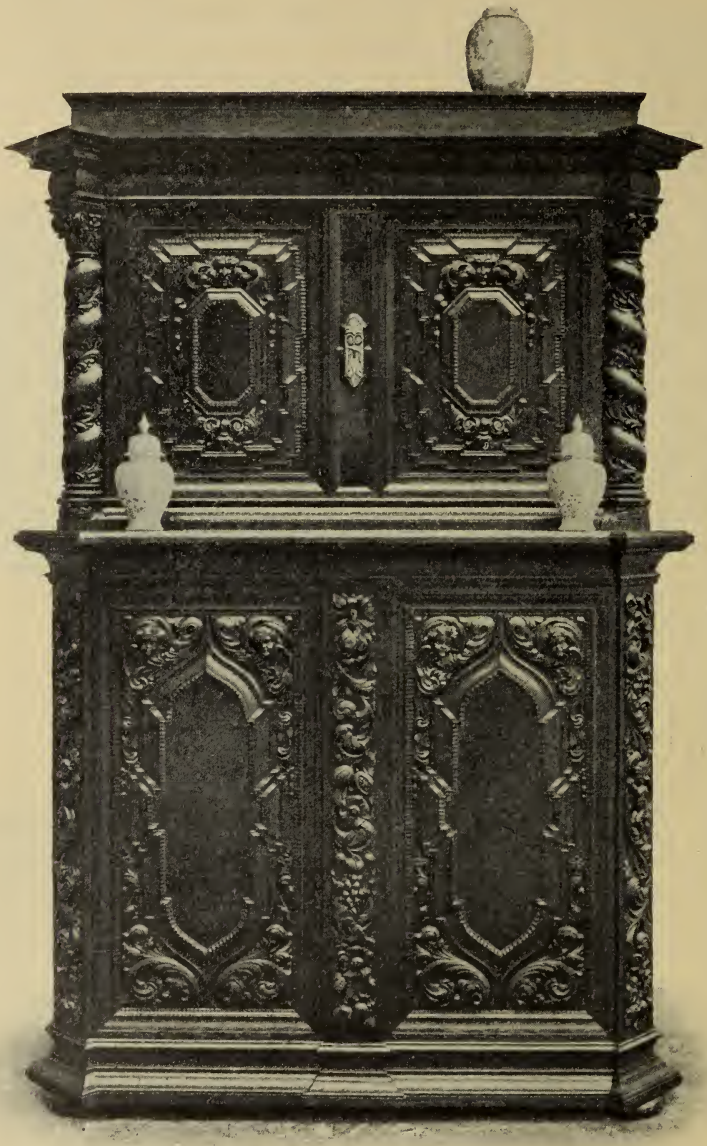
Kübel, Messing getrieben mit Kupferrand.

In erster Linie empfehlen wir jedoch, wo allzu große Entfernung oder sonstige Umstände dem nicht entgegenstehen, unserem Etablissement einmal einen Besuch abzustatten, das wir ohne Übertreibung als eine Sehenswürdigkeit ersten Ranges bezeichnen dürfen. Wird doch selbst von fachkundigster Seite unserer Ausstellung gewissermaßen der Wert eines kunstgewerblichen Museums beigelegt, wie die zahlreichen Besuche seitens Museums-

kommissionen, Kunstschulen und dergleichen beweisen. Aus unseren eigenen Werkstätten hervorgegangene Möbel aller Stilarten in Verbindung mit unserem bedeutenden Lager an antiken Originalmöbeln, antiken und modernen Kunstgegenständen, wertvollen Gobelins, orientalischen Teppichen, Gemälden etc. setzen uns in den Stand, in unseren zahlreichen Musterzimmern und sonstigen Arrangements den in diesen Zeilen angedeuteten Ideen vortrefflichen Ausdruck zu verleihen und dem Beschauer eine prägnante Vorstellung davon zu vermitteln. Auch eine Besichtigung unserer Werkstätten mit allen ihren Nebenbetrieben wird gewiß manchen interessieren. Infolge des stetig wachsenden Umfanges unseres Geschäftes und der fortdauernden Erweiterung unseres Absatzgebietes haben sie in den letzten Jahren eine immer größere Ausdehnung erfahren. Der Umstand, daß wir allein in unserem Bildhauer-Atelier jetzt zirka 30—40 Leute beschäftigen, spricht dafür, wie sehr von unseren Abnehmern reich geschnitzte Stilsachen bevorzugt werden. Speziell auch im Engros- und Export-Verkehr, der uns doch fast ausschließlich mit den besten Firmen unserer Branche des In- und Auslandes in Verbindung bringt, machen wir, wie gesagt, diese Erfahrung. Sicher ist ja auch, daß diese Stilmöbel viel weniger leicht der billigen, minderwertigen Massenfabrikation anheim fallen können als die meisten modernen Sachen. Wir möchten auch hier wieder einen Vergleich aus der Musik heranziehen: Moderne Operettenmusik wirkt vielleicht fürs erste mit ihrer hübschen, leicht faßlichen, aber doch auch recht oberflächlichen Melodieführung sehr gefällig und angenehm. Werden dann aber, was natürlich sehr bald geschieht, dieselben Melodien auf jedem Bierkonzert und von jedem Leierkasten gespielt und man hört sie darnach von jedem Gassenbuben pfeifen, so kriegt man sie sehr bald satt. Wie anders bei klassischen

Zierschränkchen mit reichen Einlagen.
Original in Privatbesitz.

Kompositionen oder auch bei Werken der wirklich Großen unserer Zeit! Hier erschließen sich, so oft man sie auch hören mag, immer wieder



Prunkschrank im Barock-Stil. Original in Privatbesitz.

neue Schönheiten, von einem **Über**hören kann keine Rede sein, und die lästige minderwertige Massenreproduktion ist schlechterdings unmöglich,

weil in einem ganz anderen Maße wie bei einem oberflächlich leichten Musikstück die sorgfältigste, liebevollste Durcharbeitung bis ins Kleinste hinein und die äußerste Anspannung aller mitwirkenden Einzelkräfte nötig ist, um überhaupt eine den Intentionen des Meisters einigermaßen nahe kommende Wirkung zu erzielen, geschweige denn das Gesamtwerk in seiner ganzen erhabenen Schönheit erstehen zu lassen. Ähnlich ist es bei einem feinen Stilmöbel: Die Zusammenwirkung aller seiner Einzelheiten, die bis ins Kleinste hinein fein durchgearbeitet werden müssen und die ganze Aufmerksamkeit vorzüglich geschulter Arbeitskräfte erfordern, macht seine Schönheit. Salopp, oberflächlich gearbeitet ist das Ganze nichts und kann sogar lächerlich wirken, während bei modernen Möbeln das Auge viel leichter auch mit einer oberflächlichen Arbeit bestochen werden kann. Wir erinnern nur an jene sogenannten »modernen Salons«, wie sie in den meisten Stapelgeschäften geführt werden. Fürs erste mögen sie recht hübsch aussehen; untersucht man sie aber genauer auf ihre Herstellung hin, so findet man, daß sie jeder soliden Konstruktion und Ausführung entbehren, was sich im Gebrauch natürlich sehr bald recht unangenehm bemerkbar machen muß.

Wir glauben in obigen Darlegungen, wenn wir uns darin auch mancherlei Abschweifungen gestatteten, doch hinreichend gezeigt zu haben, welche Bedeutung, so gern moderne Raumkünstler dies vielleicht auch abstreiten möchten, die historischen Stile auch heute noch für unsere Wohnungseinrichtungen besitzen und noch lange, vielleicht immer, behalten werden. Eine zusammenhängende Darstellung ihrer Entstehung und Entwickelung im Hinblick auf Technik sowohl wie auch künstlerische Formengebung, wie wir sie mit diesem Buche bringen, wird daher wohl manchem willkommen sein. Möge es den Lesern das bieten, was sie darin zu finden wünschen!

Ziegenhorn & Jucker,

Erfurt 1908. Hoflieferanten.

Die Möbelformen des Altertums,

wie sie uns aus bildlichen und literarischen Quellen bekannt sind, interessieren hier weniger in archäologischem Sinne, sondern von Wichtigkeit ist dabei, daß wir wahrnehmen, wie die naturgemäßen Holzverbindungen schon in frühester Zeit Hand in Hand gingen mit der künstlerischen Gestaltung des Mobiliars. Die Grundelemente zur organischen Entwickelung desselben waren durch feinsinnige Beobachtung der Fähigkeiten des Materials gegeben und hiermit im Zusammenhange fand das Befestigungsmittel sehr bald seine dekorative Verwendung.

Die Tischlerei der alten Ägypter erinnert in manchen Darstellungen noch an die Urzeit: es wurden Möbel zum Teil aus dem Vollen geschnitzt, um Zusammenfügungen zu vermeiden. Einfache Holzverbindungen lassen erkennen, daß man die Hölzer auf Gehrung zuschnitt, an den Kanten zusammenstieß, verleimte und mit Holznägeln verdübelte. Hin und wieder versah man auch Teile, die verbunden werden sollten, mit Schlitzen, durch welche Streifen roher Tierhaut gezogen wurden. Aber auch die Verstärkung von Brettflächen aus der Konstruktion des Rahmenwerks heraus, die das Werfen mäßigt und das Schwinden des Holzes nicht in einer einzigen Richtung vor sich gehen läßt, war den Ägyptern schon in ähnlicher Weise bekannt, wie sie bei uns gebräuchlich ist. Ihre Möbel sind heut noch für uns lehrreich, weil sie am Tektonischen haften blieben und nie darüber hinaus kamen. Allein nicht die Ägypter, sondern **die Griechen** waren es, die das konstruktive Element auch im Bau der Möbel zur höchsten Entwickelung brachten; von Bedeutung dabei ist die Einführung der Drechslerscheibe gewesen. Man steht im Anfang noch unter asiatischer Kultur und macht die steifen, ohne Rücksicht auf die Körperbiegungen gebauten Stühle und Bänke durch mancherlei Kissen gut brauchbar zum Sitzen und Liegen; erst mit dem Erblühen einer selbständigen Kunst ging man zu geschweiften Formen über. Ein Hauptstück des antiken Mobiliars war das Ruhelager; zunächst nur zum Schlafen dienend, veränderte sich seine Form in späterer Zeit mit der Gewohnheit, auch bei den Mahlzeiten zu liegen, so daß es sowohl als Bett wie als Sofa gelten konnte. Im übrigen wird man bei Betrachtung des griechisch-römischen Hauses mit seiner offenen Säulen-

halle, mit seinen für lichten südlichen Himmel berechneten fensterlosen Räumen, mit seinen für Erz und Marmor erfundenen Formen des inneren Ausbaues in einen fortwährenden Widerstreit mit unserem nordischen Klima und unserem dafür gebräuchlichen Material geraten; aber so viele Einzelheiten daraus machen auch für unsere Zwecke das Studium daran immer wieder begehrlich. Es liegt eine ewig mustergültige Vereinigung

Reichgeschnitzter Hallentisch, pompejanisch.

des Empfindens und Könnens darin, die dem künstlerischen Schaffen späterer Zeiten immer wieder eine neue Grundlage gab. Wie oft, wenn man sich in eine allzu krause und gekünstelte Formensprache hinein verirrt hatte, mußte die Antike als lehrreiches Vorbild gelten, weil sie zurückführte zur Einfachheit, Wahrheit und Klarheit! Abgesehen von den dorischen, jonischen und korinthischen Säulen, die sich vom 16. Jahrhundert an wohl durch alle Stilarten der Möbel wiederholen, teil-

weise sogar, wie in der Architektur, ein Gebälk oder einen Giebel als Bekrönung des Schrankes stützen, haben vor allem die Formen der griechisch-römischen Sitzmöbel bis in unsere Tage hinein Geltung behalten: als Sessel ohne Lehne mit gekreuzten Beinen oder auf vier geraden mit Knöpfen gedrehten Füßen, oder mit Rücken- und auch Armlehnen, mit Rohr oder Leder überzogen, gepolstert und mit Kissen belegt. Die Lehne hatte meist, um dem Körper mehr Bequemlichkeit und dem Sitz mehr Anmut zu verleihen, eine starke Neigung nach rückwärts und sie war zugleich kreisbogenförmig gehalten, um Rücken oder Schultern anschmiegend zu umspannen. Der Tisch des griechisch-römischen Hauses ist uns wegen seiner figürlich gestalteten Füße und Gestelle interessant: auch diese Formengebung übertrug sich auf die Möbel der Renaissance und späteren Zeit. Die Platte wurde von den Flügelspitzen gegeneinander sitzender Greifen getragen; häufiger aber bildete man die Tischfüße aus den Beinen von Widdern, Löwen und anderen Tieren. Letztere Ausstattung ist auch bei den Stühlen zu finden: sie war schon von dem ägyptischen Mobiliar übernommen, in Griechenland und Rom aber noch künstlerischer ausgebildet, um gleichsam in sinniger Weise die Beweglichkeit solcher Möbel zum Ausdruck zu bringen.

Wollten wir von solchen Hauptstücken der antiken Wohnung auf die übrigen Hausgeräte übergehen, so würden wir überall dem gleichen, auf alles sich erstreckenden Kunstgefühl begegnen, das nichts vernachlässigt, nichts übersieht und schließlich in allem die vollste künstlerische Harmonie herstellt.

Als Material für das Möbel tritt schon häufig in Griechenland neben dem Holz das Metall auf; auch die Vorliebe der Etrusker für Metallarbeit hat sie dieselbe umfangreich zur Herstellung des Mobiliars verwenden lassen, daher in Rom, der Erbin griechisch-etruskischer Kultur ausgiebigste Verarbeitung der Bronze für Möbel und Möbelteile.

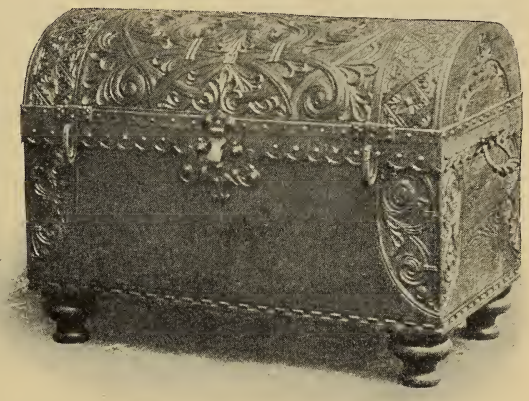
Die Ausstattung des antiken Holzmöbels war teilweise eine sehr reiche. Furniere finden wir schon bei den Griechen; auch von der Benutzung des Elfenbeins als Auf- und Einlage erfahren wir aus Homers Zeiten. Das Schildpatt, ursprünglich zu Musikinstrumenten (Lyras) verwendet, fand in der römischen Kaiserzeit ausgedehntesten Gebrauch zu Möbeln; sogar Bernstein, im Altertum sehr geschätzt, diente zu Einlagen für Sofa- und Sesselfüße.

Das Färben des Holzes geschah im klassischen Altertum durch Abkochen in Farbbrühe, das Schleifen mit Fischhaut, das Polieren mit Wachs. Um für besonders ornamentale Formen, welche zum Teil die Stabkonstruktion der Metallmöbel zum Vorbild hatten, massiv gebogene Hölzer zu erhalten, behandelte man die roh vorgerichteten Stücke mit heißem Wasser oder Dampf, zwängte sie über hölzerne Schablonen, so daß sie nach dem Erkalten die neue Form behielten.

Byzanz sucht den Luxus der Möbelausstattung durch seltene ausländische Hölzer, durch künstlerische Schnitzereien und Einlagen wertvoller Steinarten und Email noch zu übertreffen; es kommen Anregungen dazu aus dem Morgenlande, mit dem es lebhafte Handelsbeziehungen verbinden. Man berücksichtigt weniger als Griechenland und Rom die Schönheit der Formengebung, sondern legt den Hauptwert auf die Dekoration der Flächen, so daß die Holzteile schließlich ganz in Überzüge von Edelmetall eingehüllt erscheinen. Bei den Sitzmöbeln kommt man zur reichlichsten Verwendung köstlicher orientalischer Gewebe und Teppiche und farbenprächtiger gestickter Kissen.

Die Möbel des Mittelalters

hatten in Form und Konstruktion große Veränderungen durchzumachen; unwandelbar blieb nur das Material: das Holz, welches namentlich den nördlichen Ländern hierzu reichlich zu Gebote stand, so daß massive Sessel und Tische aus Metall nur in ältester Zeit und an den Stätten der alten Kultur vorkommen, wo noch Nachwirkungen des Altertums vorhanden waren.



Romanische Truhe,
Schnitzerei polychrom behandelt.
Original in Privatbesitz.

Die wenigen im Original erhaltenen **Schränke und Truhen der romanischen Periode** sind schlichte, kunstlos zusammengefügte Kasten, wobei das urtümliche Zusammenspunden dicker, voller Bretter zu ungegliederten Flächen angewandt wurde, die dem Malen und Schnitzen freieren Spielraum boten, als die Felderteilung.

Diese stumpfe Zusammenfügung der Bretter machte eine Sicherung durch Metallbeschlag unerläßlich, der hier unmittelbar auf eine schon in frühen altchristlichen, blechbeschlagenen Zimmerwerken der kirchlichen Architektur, in ähnlicher Art aber auch schon im Altertum vorkommende Verzierungsart zurückzuführen ist. Daß sie in dieser Form eine Erweiterung erfuhr, die sich selbständig ornamental entwickelte, liegt in der zu dieser Zeit zuerst geübten Kunsttechnik, das Eisen zu treiben oder zu schmieden. Das romanische Ornament mit seinen

Windungen und rundlichen Schneckenlinien eignete sich namentlich für solche klar und durchsichtig gehaltenen Bänder, die von den Angeln breit und flach ausgehend, sich außen über die Türen der Gemächer, Schränke und Truhen in derber Nagelung auflegten: sie verdünnen sich wie unter dem Hammer, spalten sich und senden ihre Zweige in reicher Abwechselung nach oben und unten über die Bretter, welche sie verbinden. In der Regel waren diese Bänder, wie auch die großen offen daliegenden Kunstschlösser gefärbt, in ähnlicher Weise, wie der spätere romanische Stil auch die Farbengebung aller geschnitzten Holzmöbel liebte. Bevor aber die Schnitzerei an derartigen Kastenmöbeln der romanischen Periode zur Belebung der Flächen herangezogen wurde, bildete den Hauptschmuck daran eine reiche Bemalung auf Pergament- oder Stoffüberzug. Hieran schloß sich in frühgotischer Zeit die leichteSchnitzarbeit auf ausgehobenem Grunde; gleichzeitig erscheint im Norden der Kerbschnitt.

Auf einfacher Konstruktion beruhen auch **die romanischen Sitzmöbel,** wovon die Museen der skandinavischen Länder die meisten Beispiele bewahren: dort hat sich, nebenbei bemerkt, der romanische Stil länger erhalten, als in den übrigen Ländern Europas. Die Stühle bestehen aus vier durch Zargen verbundenen Ständern, von denen die rückwändigen höher emporsteigen, sie sind zum Zwecke größerer Standhaftigkeit durch Fußstollen zusammengehalten und bilden für geschnitzte Rück-, Vorder- und Seitenteile nebst dem Sitz die festen Träger. Der in Miniaturen häufig dargestellte Sessel hatte Seiten- und Rücklehnen, die bisweilen zu einem über den Kopf herüberragenden Dache heranwuchsen: eine Form, die in Vereinigung mit Bank und Truhe an das Kirchengestühl erinnert. Pfosten und sonstige Ausladungen der niedrigen Lehnstühle endigen in Tierköpfe von erhabener Schnitzerei, diese und die Flächenmuster der Reliefs sind auf ostasiatische, eigentümlich durchgebildete Motive zurückzuführen: eine wunderliche, fremdartig barbarische Verzierungsart aus Elementen der Pflanzen- und Tierarabeske, die sich im Norden geltend machte, noch bevor die eigentliche romanische Kunstweise im Ornament zur Entwickelung gelangte. Besondere Ausbildung erhielt dieser Holzschnittstil bei den Iren, freier und phantastischer erschien er dann an altem norwegischen Hausgerät, wohin er von den Holzkirchen übernommen worden war.

Außerdem sind für die Formengebung der romanischen Möbel zwei andere Momente zu bemerken, die von der antiken Kunstrichtung vollkommen abweichen, aber für die mittelalterliche Ausdrucksweise im allgemeinen charakteristisch bleiben: nacktes Hervortreten des Holzgerüstes, aus dem das Ornament nur herausgeschnitzt ist, sowie die Anwendung architektonischer Motive zu ornamentalen Zwecken.

Auch die sonstige vornehmer werdende **innere Ausstattung des nordischen Wohnraumes** suchte durch die Holzvertäfelung mit der

Architektur in Einklang zu kommen. Figürliche und ornamentale Malerei trug auch hier zur künstlerischen Gestaltung bei; selbst norwegische Gobelins für diesen Zweck sind noch aus dem 11. Jahrhundert im Kunstindustriemuseum zu Christiania erhalten: sie zeigen in bunter Wirkerei Darstellungen von Szenen aus der biblischen Geschichte, das Figürliche ist demgemäß darin bei weitem vorherrschend. *)

Dieses farbige Äußere übertrug sich auch auf das Holzwerk der Möbel: anfangs herrschten hier gelbliche und blaue Töne vor; später aber beeinflußte der Orient die Farbenstimmung, so daß neben leichter Vergoldung auch rot und blau, letzteres besonders hervortraten. Die Zeichnungen darin bewegten sich in groß geschwungenen laubigen Arabesken oder man ahmte Flachmuster der gewebten Stoffe nach, die aus dem Orient kamen, indessen auf christlichem Boden mancherlei Veränderungen erlitten, auch symbolische Tiergebilde daraus wurden frühzeitig zu Motiven im biblischen Sinne umgewandelt.

Dekorationsvase.
Original in Marmor.
Kopie in Steinguß.

Sehen wir uns noch weiter um in den Räumen, wofür diese Möbel bestimmt waren, so ist bemerkenswert, daß die Decke der alten nordischen Halle, so lange diese noch selbständiges Gebäude gewesen, einfach von dem offenen Gebälk des Daches gebildet wurde. Als diese Halle aber einen Söller, ein oberes Stockwerk erhielt, wurde dessen Fußboden der Plafond des unteren Gemachs, so daß also von unten her die ganze Balkenlage sichtbar blieb und dazwischen sich Mulden oder vertiefte Kassetten befanden.

Im Vergleich mit dem Plafond gelangte der Fußboden in der mittelalterlichen Wohnung zu einer sehr geringen oder wenigstens sehr seltenen künstlerischen Ausbildung. Der gewöhnliche Fußboden im Erdgeschoß war ein gestampfter Estrich, der möglichst geglättet wurde und der Kälte wegen im Winter mit Stroh, im Sommer aber zur Kühlung mit frisch geschnittenem Gras und Laub überdeckt war. Wenn mit dem Frühling dann die Blumenzeit kam, so wurden Rosen gestreut, und zu Festlichkeiten auch die Wände rings mit dem gleichen duftigen Blumenschmuck versehen: eine schöne Sitte, die in der gotischen Zeit ihren künstlerischen Ausdruck fand in den Wandteppichen der Gobelinwirkerei, den sogenannten

*) Wir möchten an dieser Stelle gleich darauf hinweisen, daß wir an Hand einer sich in unserem Besitze befindlichen größeren Sammlung von Wandteppichen eine Broschüre über »Europäische Wandteppiche und Stoffe zur Innendekoration älterer und neuerer Stilarten« vorbereiten, ähnlich derjenigen über »die Teppicherzeugung im Orient«, die vor einigen Jahren von uns herausgegeben wurde. Z. & J.

Verdüren, deren Musterung auf einem satten grünen Grunde Zweige der Heckenrose und andere stilisierte Blütenformen erscheinen läßt.

In vielen Fällen wurde auch der Estrichboden durch Steinfliesen ersetzt oder es wurden kleine gebrannte Tonfliesen mit geritzten Mustern eingelassen, die entfernt an den griechisch-römischen Mosaikfußboden erinnern. Im Wohnraume erhielt der Fußboden aber eine vortreffliche künstlerische Ergänzung durch Teppiche und Decken: die Dichtungen jener Zeit geben uns keine Schilderung einer vornehmen mittelalterlichen Wohnung, ohne ihrer als Bekleidung des Fußbodens und zum Teil auch der Möbel zu gedenken. Sie waren es, die vor den primitiven höher gelegenen Fenstern und den Türen gegen den Luftzug schützen mußten; sie hingen vor den Betten und erfüllten die Aufgabe, die Intimität des Familienlebens zu wahren, indem sie in dem großen Raume, der oft allem und jedem Gebrauche diente, kleinere Abteilungen, Schlafstätten usw. bildeten, und indem sie Fenster- und Erkernischen abschlossen, daraus traue liche Plätzchen machten.

Hinsichtlich der Verwendung massiver Hölzer, wie sie in Originalmöbeln des Mittelalters und der späteren Zeit vielfach in Erscheinung tritt, soll gegenüber ihrer scheinbar großen Widerstandsfähigkeit hier gleich bemerkt werden, daß gerade jene Verarbeitung des Materials das Reißen der Flächen begünstigte. Die Alten ergriffen Maßregeln, um das Holz gut zu trocknen, indem sie in den Baum Einschnitte machten und ihn dann noch eine Zeit lang stehen ließen, bis der Kambialsaft durch die Einschnitte abgeflossen war, um den Stamm dann erst zu fällen; vornehmlich bei Eichenholz, das selbst nach 10 Jahren und länger nie so austrocknen kann, daß es nicht doch noch unter dem Einfluß von Feuchtigkeits- und Temperaturveränderungen der Luft wieder anfängt zu arbeiten. Die heutige Technik bietet dagegen durch die mehrfachen Verleimungen mit den aufgelegten Furnieren oder Verstärkungen Schutz und außerdem den Vorteil, daß eichene Möbel nicht so übermäßig schwer im Gewicht werden.*)

Das gotische Mobiliar

stand in Technik und Formengebung vollkommen unter dem Einfluß der inneren Holzarchitektur; sie zog es soweit in ihre Konstruktion

*) Wir machen uns beim Kopieren alter Originale trotz genauester Innehaltung ihrer Formen diese modernen Vorteile zu nutze, wodurch solchen Nachbildungen die größtmögliche Solidität verliehen wird. Natürlich geschieht eine derartige Anwendung von Furnieren auf weichem Unterholz nicht etwa wegen größerer Billigkeit, sondern die Ausführung eines Möbels in dieser Technik stellt sich sogar erheblich teurer, da die Arbeit eine viel umständlichere ist, die Furniere aber auch im Verhältnis zum massiven Material sehr viel kostbarer sind. Wir möchten hierbei auch gleich bemerken, daß wir im übrigen unsere Kopien in jeder gewünschten Ausführung liefern, also ebensowohl vollkommen neu aussehend wie auch durch Sandgebläse, verschiedene Laugen usw. so antik behandelt, daß sie vom Original kaum zu unterscheiden sind, desgleichen auch farbig und in französischer oder Kirchenvergoldung. Z. & J.

hinein, daß Bänke und Kasten, selbst Betten zu festen Teilen des Hauses wurden und dadurch, daß namentlich die Bank gebunden war, erhielten auch oft die Tische ihren unwandelbaren Platz.

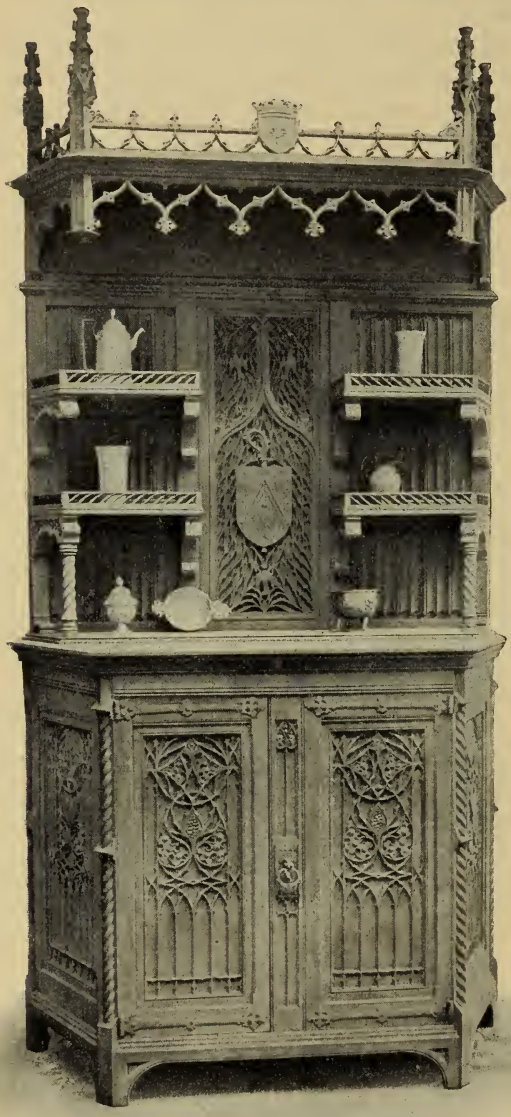
Sei es, daß die alles beherrschende Spitzbogenbildung des gotischen Stils dazu Veranlassung gab, sei es, daß die schlimmen Erfahrungen mit den breiten Brettern, welche sich leicht warfen und die Malereien und Schnitzereien beschädigten, dazu führten, kurz: mit dem 14. Jahrhundert finden wir das Rahmenwerk in die Möbeltischlerei eingeführt und eine Sonderung der tragenden und stützenden, der tektonischen Glieder, im Gegensatz zu den Füllungen, mehr und mehr angewendet. Wo man früher eine Schranktür oder die Vorderwand der Truhe aus starken Brettern gemacht hatte, die stumpf aneinandergeleimt waren, baut der gotische Schreiner einen Rahmen aus ineinandergezapften Rahmstücken zusammen, die er innen mit einer Nut versehen hat, in die er die Füllungstafel einlegt. So wirkt er vorsorglich der Schädigung entgegen, die das unvermeidliche Schwinden des Holzes seiner fertigen Arbeit bereiten könnte.

Stollenschrank, rheinische Gotik des 15. Jahrhunderts.
Aus der Sammlung Thewalt, Cöln.

Mit derartigen neuen Elementen der Konstruktion wurde auch die Skulptur bevorzugt und sie versäumte nicht, sich der Stützen und Aufsätze zu bemächtigen: erstere wurden säulenartig gegliedert, letztere in Maßwerkformen hergestellt.

Von den Kastenmöbeln nehmen besonders **die gotischen Schränke** eine selbständige Bedeutung an. Die größeren derselben bestehen gewöhnlich aus zwei Geschossen, die durch ein breites, ornamentiertes Band, ein Zwischengesims, getrennt sind. Jede Abteilung öffnet sich mit einer Doppeltür. Das Ganze steht auf flachen Eckfüßen, während sich oben ein reiches, krönendes Gesims befindet, zuweilen ein Zinnen-

kranz, der in seiner Abstammung vom gotischen Wehrbau so recht an die teilweise übernommene Steinarchitektur erinnert. Die Profile sind hier noch äußerst flach gehalten, die Wirkung von Licht und Schatten daher sehr gering. Den Ersatz bilden Ornamentbänder mit Laub, Menschen- und Tierfiguren, die den Schrank allseitig umranken; diese Schmuckformen sind ein paar Linien aus dem Holzgrunde herausgestochen und der Grund blau oder rot gefärbt, besonders bei Arbeiten aus den Gegenden südlich der Donau, Bayern, Oberösterreich und Salzburg. Seltener sind auch an solchen Schränken die Füllstücke mit Schnitzwerk verziert: es ist dies mehr rheinische als süddeutsche Art. Dagegen sind bei den kleineren niederdeutschen Schränken und Truhen dieser Zeit in knapper Gliederung des Rahmenwerks die Schmuckformen hauptsächlich auf die Füllungen verteilt und die Verbindungen der Türen durch Eisenbänder und Schlösser klar ausgesprochen.



Gotischer Prunkschrank, oben mit Fialen.

Im norddeutschen Schrankmöbel des 15. Jahrhunderts spricht sich übrigens die Einteilung seiner Vorderfront in vielfache Abteilungen durch ein Gerüst mit lebhaften Profilierungen sehr viel klarer aus. Wie das spätgotische Sterngewölbe in seiner Art durch das Spiel der vortretenden Rippen, so bekundet der Schrank durch dieses Leistenwerk klar und lebhaft seine Konstruktion. Der Einfluß der Steinarchitektur

zeigt sich dabei in der Anwendung starker Schrägungen auf allen Horizontalgliedern, in die sich das reiche, an Gewölberippen erinnernde Profil der senkrechten Gliederungen verschneidet. Sehr beliebt ist es, die letzteren mit architektonischen Spitztürmchen, sogen. Fialen, zu besetzen. Starke durchlaufende Eckpfosten, welche unten die Füße bilden, geben dem Möbel Standfestigkeit. Bei der reichen Teilung der Vorderfront legt man noch wenig Wert darauf, daß bei Öffnung der Türen der ganze Innenraum frei wird; zwischen den beweglichen Türen bleiben feste Teile stehen, die in ihrer Dekorationsweise sich von jenen meist unterscheiden. So liebt man es, die festen Bretter mit Maßwerkfüllungen zu schmücken und den Türfüllungen frei bewegtes Laubornament, figürliche Darstellungen oder Wappenschmuck zu geben. Nicht selten ist auch dies freie Ornament durchbrochen geschnitzt und mit gefärbtem Papier, Pergament oder Leder hinterlegt. Zwischen den oberen und unteren Türen ist meist noch eine Querteilung eingefügt, deren Türen sich als Klappen um die untere Langseite drehen. *)

Spätgotischer Stollenschrank in reicher Ausführung.

*) Bei der Herstellung von Kopien solcher Schränke zu modernen Gebrauchszwecken, denen sie neben der Dekoration zu dienen haben, wird man unbeschadet der ursprünglichen äußeren Form derartigen Unbequemlichkeiten, wie sie sich z. B. aus den zu kleinen Türöffnungen ergeben, leicht abhelfen

Bemerkenswert erscheint es, daß man in der Gestaltung von Schmuckformen solcher Kastenmöbel des 15. Jahrhunderts geographisch sich absondernde Unterschiede wahrnehmen kann, die jedenfalls auf die Verschiedenheit des Holzmaterials zurückzuführen sind. Während in Süddeutschland die Verwendung der weicheren Koniferenarten, unter denen sich die Zirbelkiefer besonderer Beliebtheit erfreute, die Ausbildung des unter der Bezeichnung »Tiroler Gotik« bekannten Flachornaments begünstigte, liebte man im Norden Deutschlands und in Frankreich, wo man die harten und zähen Hölzer der Eiche und des Nußbaums, die dem Schnitzmesser besonders günstig liegen, bevorzugte, einesteils kunstvolles Maßwerk, andernteils ein Laubornament auszuarbeiten, das, tief unterschnitten, ein lebhaftes Relief zeigte. Daneben finden wir in den Füllungen der Möbel des Niederrheins eine Verzierung angewendet, die man mit zusammengerolltem Pergament vergleicht: »Pergamentrollen« ist die Bezeichnung dafür geblieben; auch der Franzose nennt das Ornament »parchemin plié«.

Gotisches Zierschränkchen mit »Pergamentrollen« in der unteren Rückwand.

Der gotische Stollenschrank oder Schauschrank für Trinkgeräte, als Vorläufer unseres Büffets, bildet in der oberen Hälfte einen von Pfeilern und Pfosten getragenen doppeltürigen Kasten, so daß die untere Hälfte offen bleibt. Die Beine nehmen dann noch einen Boden zwischen sich auf, der Platz für das metallene Kühlgefäß bietet; auch der rückwandige Verschluß dieses unteren Teiles durch eine Wand mit gestemmten oder geschnitzten Füllungen kommt vor. Die sonstige Konstruktion dieses Stollenschrankes und sein plastischer Schmuck entspricht den norddeutschen Schränken; er kommt während der Gotik namentlich als rheinisches Möbel, aber auch in Frankreich und in den Niederlanden vor. Stollenschränke mit fünfteiligem Grundriß, d. h. mit stark abgeschrägten Ecken, sind für den Erker berechnet.

Im früheren Mittelalter kannte man unter dem Namen Büffet ein Zimmer worin die kostbaren Gegenstände: Trinkgefäße, Vasen, Schmuckstücke

---

können, indem man einfach die ganzen Vorderstücke einschließlich der Lisenen zur Öffnung einrichtet. Zu ähnlicher Anpassung an moderne Anforderungen wird sich auch sonst noch öfter Gelegenheit beim Kopieren alter Möbel finden, ohne daß darum der Charakter derselben, der Eindruck der ihnen zu Grunde liegenden künstlerischen Idee, die Weichheit der Profile etc. beeinträchtigt zu werden brauchen. Wir erinnern hierbei insbesondere auch an Sitzmöbel, deren steife, unbequeme Formen wir beim Kopieren körpergerechter gestalten. Z. & J.

für die Tafel aufbewahrt wurden. Im 14. Jahrhundert bezeichnete dann Büffet bereits einen Aufbau inmitten des Eßsales, der aus Latten und Brettern zusammengefügt, mit kostbaren Stoffen behangen, dazu diente, die goldenen Trink- und Schaugefäße der allgemeinen Besichtigung zugänglich zu machen; erst im 15. Jahrhundert gestaltete sich dieses offene stufenartige Gerüst zum reich geschnitzten Möbel, wozu auch der Überbau eines Baldachins kam. Zwischen den Verbindungen war Raum für kleine schrankartige Behälter. Hieraus entwickelte sich **die gotische Kredenz** oder der **Schautisch** (dressoir): das wesentliche seiner Gestalt besteht darin, daß er auf vier Füßen einen stufenförmigen Aufbau trug; die Zahl der Stufen war bezeichnend für den Rang des Besitzers.

Feiner gotischer Stollenschrank.

Die Truhe erscheint im Mittelalter als ein sehr verbreitetes Mobiliarstück; sie war mehr im Süden als im Norden zu Hause: als Erbstück aus dem klassischen Altertum, das Kleider und Kostbarkeiten in solchen niederen Kisten, nicht in hohen Schränken aufbewahrte, gleichzeitig auch als Sitzbank dienend. Die Schmuckformen des Vorderblattes mit Schnitzwerk zeigen zumeist dieselben geographisch abgesonderten Verschiedenheiten wie die übrigen Kastenmöbel.

An den **Beschlägen der Kastenmöbel** änderte der gotische Stil nichts, was das Grundprinzip für die Eisenteile angeht; auch ihre Formen lassen auf das deutlichste erkennen, daß sie unter der Wirkung des Hammers entstanden sind. Aber die Zeichnung ändert sich zeit- und stilgemäß, und während der romanische Stil die Bänder flach hält oder sie nur mit Farbe belebte, brachte die Gotik plastisches Leben hinein. Es ist ein charakteristisches Zeichen des Eisenstils der gotischen Zeit, das sich auch hier offenbart, daß von unten her Buckeln in Laub und Bänder eingeschlagen sind, so daß Band, Laub und Fläche sich wellig heben und senken, um so das bewegliche Spiel von Licht und Schatten zur Zeichnung hinzutreten zu lassen. Die Arbeit wird dadurch außerordentlich verfeinert: wie denn überhaupt die Eisenbeschläge gotischen

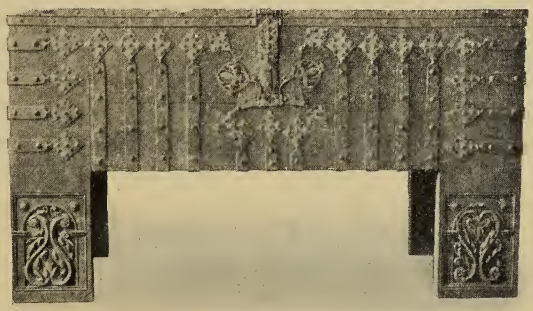
Spätgotische Truhe.

Original in Privatbesitz, ein ähnliches Stück im Hamburger Museum.

Stils zierlicher und reicher erscheinen, als ihre Vorgänger. Auch in der Färbung des Eisens wich die Gotik bald von der Weise des romanischen Stiles ab, indem sie metallischen Glanz an die Stelle der Farbe treten ließ; bei besonders prächtigen kleinen Stücken tritt die Vergoldung ein. Dann aber wurde das Eisen für Möbelbeschläge auch verzinnt, man verlieh denselben dadurch einen Silberglanz, und um die Wirkung zu erhöhen, gab man diesen geschmiedeten Laubbedeckungen eine Unterlage von rotem Leder oder Stoff, wodurch an den Rändern und Durchbrechungen die Fläche noch mehr belebt wurde.

Mannigfach in seinen Formen war **das gotische Sitzmöbel.** Die von der romanischen Periode her übernommenen **Faltstühle** änderte man dahin, daß sie versteift wurden, d. h. die Kreuzstäbe gestalteten sich stärker und

fast unbeweglich, auch gebogen. Reichere Ausstattung erfahren die **Lehn- und Armstühle**; besonders an den Ehrensitzen der Fürsten und vornehmen Herren verwandelte sich der farbige Schmuck, die Bemalung und Vergoldung, in einen plastischen. Die Rücklehne stieg hoch hinauf, verziert mit Laubwerk und Spitzbogenornament und oben wölbte sich in Art des Kirchengestühls ein fester Baldachin über dem Sitz. Daneben gab es auch **leichteres Sitzmobiliar**: eine originelle Form des Dreibeins mit einem hochgezogenen Ständer, der als Rücklehne ein von Kopfbändern unterstütztes Querholz trägt, hat sich am Niederrhein bis heute in Gebrauch erhalten. Ferner erscheinen kleine Sessel aus Brettern zusammengeschlagen, mit Maßwerk durchbrochen, Stühle aus gedrechselten Stäben, mit und ohne Lehne: alle ornamentalen Formen daran sind der Technik des Holzschnitzens angepaßt, z. T. aus ihr hervorgegangen, daher erhielten sich dieselben in bäuerlicher Technik bis in unsere Tage hinein, der Norden Europas hat am zähesten daran festgehalten. Im übrigen scheint die Hauptsitzgelegenheit auch noch in der Zeit der Spätgotik die an der Wand befestigte, das ganze Zimmer umziehende **Bank** gewesen zu sein. Sie erhielt zierliche Stützen und Seitenwandungen in Maßwerkmotiven oder in Konsolform ausgeschnitten; oftmals ist die Vorderseite geschlossen, so daß sich der Sitz zur Truhenbank ausbildete.



Gotische Truhe
mit Schnitzerei und reichem Eisenbeschlag.
Original in Privatbesitz.

Unerwähnt darf bei dem gotischen Sitzmobiliar schließlich nicht der **Drehstuhl** bleiben, der als sogen. Lutherstuhl allgemein bekannt ist.

Für den **Tisch** erhält sich lange Zeit der Gebrauch von Speisetafeln auf beweglichen Böcken, die nach dem Mahle wieder abgetragen werden konnten. Damit ist aber ohne weiteres gekennzeichnet, daß der zum regelmäßigen Gebrauch bestimmte gotische Tisch keine allzu große Ausdehnung hatte. Er war vor allem von schwerer aber solider Konstruktion. Man begnügt sich meist mit einem Doppelpaar der gekreuzten durch einen Querstab verbundenen, unten auch mit Fußbrettern versehenen Stützen, oder es ist ein solides Brettgestell an diese Stelle gesetzt, das spitzbogig oder fensterartig ausgeschnitten ist, so daß es mit zwei Flächen auf dem Boden aufsteht, unmittelbar darauf ruht die Platte. Wird mit dem Tisch ein kastenartiger Behälter verbunden, so erhalten die Stützwände einen Aufsatz, in welche eine Schublade eingefügt wird.

Die Tischplatte wurde auch mit Klappen eingerichtet: einmal mit Scharnieren, andrerseits kannte man aber auch schon die Vorrichtung zum Ausziehen derselben. Die weitere Ausbildung des Tisches mit Beinen an Stelle der Stützwände geschieht in Kapitäl- und Sockelformen: der Schaft ist dann achtkantig. Architektonisches Beiwerk wird in der letzten Zeit der Gotik hinzufügt, zumal der Pfeiler damit umgeben, wenn ein solcher als einzige Stütze eine runde oder eckige Tischplatte zu tragen hatte.

Um noch auf die **Gesamterscheinung** der gotischen Wohnung einen kurzen Rückblick zu werfen, so wurde bereits die Holzvertäfelung der Wände erwähnt. Über dieser steigt eine Steinwand auf, die reich bemalt oder mit Gobelins behangen ist, worauf Szenen aus der Sage und den Dichtungen der Minnesänger, Genreszenen aus dem Leben, Spiele und Allegorien dargestellt sind, oft von Schriftbändern begleitet, welche die Darstellungen erläutern. Auch für die Möbel mußten Decken und Teppiche nicht selten Schmuck und Bequemlichkeit zugleich sein, da sie noch nicht gepolstert waren. Sie wurden darum mit weichen Teppichen überdeckt und erhielten zur weiteren Bequemlichkeit lose aufgelegte Kissen, womit großer Luxus getrieben wurde. Insbesondere wurden an den Rücklehnen der Bänke die sogenannten »Rukkelaken« in Gobelinarbeit oder Stickerei in Applikation auf schwarzem Tuch aufgehängt, die häufig mit dem Wappen der Familie oder dem Zeichen derselben in regelmäßiger Reihung verziert waren. Bei den Ehrensesseln wurde die ganze hohe Rückwand mit Prachtstoffen oder Stickereien bekleidet.

Gotischer Wandschrank.
Original in Privatbesitz.

Der Fußboden ist noch häufig, wie in der romanischen Periode, mit Steinplatten belegt; aber auch schon die Holzdielung tritt in Erscheinung. Auch hier mußte textiler Schmuck in Gestalt von orientalischen Teppichen das Seinige zur farbenfreudigen Gestaltung des Ganzen beitragen.

Die Renaissance.

Wie in den anderen Zweigen des Kunstgewerbes technisch ein gewisser Höhepunkt erreicht worden war, als auf der Grenze des Mittelalters der Kunststil der Renaissance sie übernahm, so gestaltete es sich auch in der Tischlerei, in den Holzarbeiten des Mobiliars, wo die Ver-

Ziegenhorn & Jucker

Lieferanten verschiedener Höfe und Museen

Fernruf Nummer 237 **Erfurt** Neuwerkstraße 23/24

Telegramm-Adresse: Ziegenhorn Möbelfabrik.

Höchste Leistungen in feinen Stilmöbeln und anderen kunstgewerblichen Erzeugnissen in antiker Ausführung.

Ständige Engros-Vertretung in

Berlin, Paris, London, St. Petersburg.

Bitte die Rückseite zu beachten!

Unsere Fabrikate,

speziell unsere Kopien nach antiken Originalmöbeln mit reichen Schnitzereien, Einlagen und Beschlägen sowie Nachahmungen verschiedener Dekorationsstücke nach antiken Mustern, haben bei ersten Firmen so vielfach Aufnahme gefunden, daß wir in fast allen größeren Städten Geschäfte nachweisen können, durch die unsere Sachen zu beziehen sind, auch im Ausland – z. B. in Oesterreich-Ungarn, Rußland, Frankreich, England, Amerika etc. etc.

änderungen daher im wesentlichen künstlerische, keine technischen wurden. Diese hingen natürlich vor allem mit der ganzen Umgestaltung des Wohnhauses zusammen, die wiederum geboten war durch den großen Umschwung im Geistesleben, der sich in Italien bereits mit dem Anfange des 13. Jahrhunderts künstlerisch offenbarte und allmählich seinen Einfluß auf alle übrigen Länder Europas geltend machte.

Diese Bewegung hatte ihren Ursprung in dem schon im Mittelalter vorbereiteten Studium des Altertums und der Aneignung griechisch-römischer Vorstellungen in Religion und Politik. Die religiöse Begeisterung im altchristlichen Sinne hatte im 13. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreicht: ihr verdankt die Kunst jener Zeit eine tiefernste Formensprache, die trotz verschiedenster Lebensgewohnheiten der einzelnen Völker des Abendlandes etwas so einheitliches in sich trug, daß die in ihr schaffenden Künstler für gewerbliche Arbeiten sich immer im Bereiche der gleichen ornamentalen Elemente wiederfanden. Aber bald war mit dem Drange nach einer Erneuerung des religiösen Lebens auch in der Kunstempfindung der Trieb nach Freiheit und Selbstbestimmung erwacht, der gestärkt ward durch neue Erfindungen und Entdeckungen, deren letztere namentlich zur schärferen Abgrenzung politischer Verhältnisse beitrugen und eine individuelle Kulturentwickelung der europäischen Völker herbeiführte, welche sich naturgemäß auch im Bereiche der Wohnungsverhältnisse und der Formengebung und Ausstattung des Mobiliars äußern mußte. Dies geschah vor allem unter Berücksichtigung des von dem Heimatlande erzeugten Materials, das später auch aus neu entdeckten Erdteilen gewonnen und durch neu angeknüpfte Handelsbeziehungen eingeführt werden konnte, wobei die alten einheimischen Techniken mitbestimmend waren.

In Italien, wo die nordische Gotik geleistet hatte, was sie zu leisten vermochte, bedurfte es keiner übergroßen Begeisterung für die Wiederaufnahme des Quellenstudiums der ursprünglichen Werke antiker Kunst; denn — um mit Wilhelm Lübke zu reden — »so tief lag der Geist derselben noch immer im Genius des Volkes, so eindringlichst predigten die Denkmäler, selbst in arger Verstümmelung, ihre unvergängliche Schönheit«.

Es ist daher zu verstehen, da die gotischen Formen in Italien nur bedingten Eingang gefunden hatten, daß hier die Renaissance bereits um 1400 einsetzte, in Deutschland und Frankreich aber erst hundert Jahre später.

In der Gestaltung von Außen- und Innenarchitektur der italienischen Renaissanceperiode, die auch für den Bau der Möbel von größter Bedeutung blieb, konnte man sich umsomehr von neuen künstlerischen Motiven leiten lassen, als bei den Herrenhäusern die Sicherung und Wehrhaftigkeit nicht mehr in dem Maße in Betracht kam, wie zur Zeit

der mittelalterlichen Burgen, welche die erweiterten Lebensbedürfnisse nicht mehr befriedigen konnten. Man brauchte jetzt weitere und hellere Räume von festlich heiterem Ansehen, welche zu der lebensfrohen und genießenden Gesellschaft paßten. Weltliche Bauten sind jetzt in den Vordergrund gerückt: Schlösser für die Fürsten und Vornehmen; öffentliche Gebäude, die umfangreicher und stattlicher sein mußten als früher, weil auch alle öffentlichen Geschäfte gewachsen waren; auch bürgerliche Wohnungen werden künstlerisch ausgestattet.

Obgleich nun in Italien der weiße Marmor mit seinen künstlerischen Reizen bei dem Innenausbau eine große Rolle spielte, so kam doch auch die Holzvertäfelung zu großer Bedeutung, die im Einklang zur veränderten Zimmerdecke stand.

War die Gestaltung des mittelalterlichen Plafonds ganz und gar von der Lage der Balken abhängig gewesen, so befreite die Renaissance sie hiervon, indem sie nur das Motiv vertiefter Felder mit kräftiger Umrahmung herübernahm, um es nach künstlerischen Gesichtspunkten zu behandeln, womit der Übergang zur antiken Kassettendecke leicht gefunden wurde, die natürlich zeitgemäß den Künstlern sehr nahe lag; nur ist sie eben nicht, wie im griechisch-römischen Tempel, von Marmor, sondern in der Wohnung von Holz ausgeführt. In vielen Beispielen der Museen finden wir sie auch bemalt und vergoldet, venetianische Flachdecken sind im Grunde ganz übergoldet und teilweise bemalt, dazu trat die Stuckornamentation, die schon von Rafael und seinen Schülern inmitten ihrer gemalten Arabesken in wechselndem Gemisch reizend verwendet wurde.

Säule in italienischer Renaissance. Schnitzereien polychrom behandelt und teilweise vergoldet. Original in Privatbesitz.

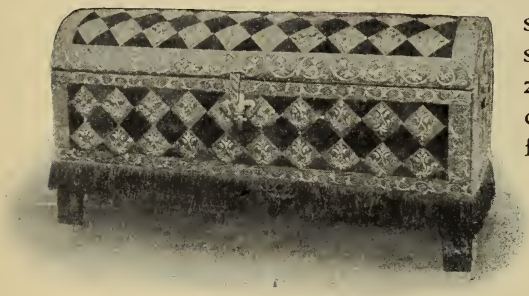
Einem derartigen reichen Plafond entsprechend wurde natürlich auch die Wandfläche behandelt: hier sorgten außer der Vertäfelung die gewebten Stoffe, Gobelins und farbig gepunztes Goldleder dafür. Alle die köstlichen Gewebe werden uns genannt, wie sie vorzugsweise aus den Fabriken von Genua und Venedig hervorgingen: der einfarbige Sammet mit schlichtem Grunde und konturierten blumigen Mustern, die farbigen Seidenstoffe, die Brokate mit Gold und Silber, abwechselnd mit der Ledertapete, die erst im 15. Jahrhundert aus Spanien eingeführt worden war, aber schon im 16. Jahrhundert als eine große und verbreitete Liebhaberei galt. Über dem Getäfel erheben sich in größeren Prachträumen herrliche Teppiche in Hautelisseweberei, deren Musterung

im Sinne altpompejanischer Wandmalereien den Blick weit aus dem begrenzten Raum hinausführen in blumenbekränzte Hallen. Ebenso dienten Gobelins, Stickereien und gewebte Stoffe als Vorhänge vor Türen und Fenstern, in welcher Verwendung sie oft nur eine Fortsetzung der Wandbekleidung waren. Auch sonst wurde mit Teppichen und allerlei Geweben im vornehmen Hause ein großer Luxus getrieben. Reich gestickte Decken in Stramin und Aufnäharbeit aus Tuch, Samt und Seide hingen von einfacheren Tischplatten bis auf den Boden hinab. Die Verbindung der italienischen Seestädte mit dem Orient kam der Vorliebe für orientalische Knüpfteppiche und Textilien anderer Art zu Hilfe. Wenn auch die oberitalienischen Städte kostbare Erzeugnisse in Samt, Seide und Brokat lieferten, die als Handelsartikel durch alle Welt gingen, so konnten doch dem künstlerischen Geschmacke, wie er dem 16. Jahrhundert eigen war, die dekorativen Vorzüge der orientalischen Originalstoffe nicht entgehen.

Schließlich erhielt auch das Mobiliar mit der textilen Ausstattung einen festeren Zusammenhang. Die Sitzmöbel, im Mittelalter nur mit Decken oder losen Kissen belegt, bekommen in der Spätzeit der Renaissance eine feste Polsterung, die nächst dem Leder auch gewebte und gestickte Überzüge erhielt. Die Kissen kommen dabei aber nicht aus der Mode, sondern diese finden auf Bänken und Truhen noch reichliche Verwendung. Gelegenheit zum Textilschmuck bot auch das Bett der Renaissance, das im vornehmen Hause als ein Kunstwerk und Schmuck der Wohnung betrachtet wurde. Es behielt seine Gestaltung als Himmelbett vom Mittelalter her; nur die Ausbildung ward auch hier wieder freier und künstlerischer. Ein aus Samt und Seide bestehender Baldachin, der auf der unteren Seite bestickt war, ruhte auf vier karyatidenartig oder aus Säulen gestalteten Pfosten; schwere Vorhänge schlossen rings die vier Seiten ab und waren mit Fransen oder Gold- und Silberspitzen garniert. Gestickte Decken lagen über den Leinenkissen, seit dem Ende des 16. Jahrhunderts aber auch Spitzendecken der kostbarsten Art von der ganzen Länge und Breite des Bettes.

So sehen wir die Wohnung der italienischen Renaissance in ihrer ganzen Ausstattung nicht nur nach Schönheit, nach farbigen Reizen, sondern auch nach Bequemlichkeit und Behaglichkeit streben. Damit zusammen geht auch eine Veränderung vor sich in der **Form der Sitzmöbel.** Im Mittelalter war der Stuhl in Italien selten, an seiner Stelle war die Bank das alleinige Sitzmöbel gewesen und diese war wohl auch hier im allgemeinen mit der Wandtäfelung zusammengewachsen oder doch kastenartig, schwer und unbeweglich geworden. Von diesem Zustande kommt die Renaissance, wenn auch nicht gleich, so doch allmählich los. Man konstruiert Sessel und Stühle, und diese werden im

Holzwerk leichter. Im 15. Jahrhundert spielt in Italien zunächst der **Schemel** mit gerade aufsteigender, etwas nach hinten geneigter Lehne eine Rolle; seine Hantierung ist durch die Schwere des vorderen und hinteren Brettes noch etwas beschwerlich. Leichter ist schon der **Hocker** ohne Rücklehne, von etwas niedrigerem Bau. Der **Sessel** der Renaissance hat sich aus dem alten Klappstuhl entwickelt. Der ganz aus Holzstäben zusammengelegte Klappsessel mit beweglichem Sitz und abnehmbarer Rücklehne, der in Italien sogenannte **Savonarolastuhl**, hat gleichfalls schon im 15. Jahrhundert seine künstlerische Form erhalten; in Florenz kommt dieser X-Stuhl mit seinem einfachen, kräftigen Gerippe bisweilen auch aus Eisen mit Bronzekugeln vor. Eine andere Art Sessel, der **Wandsessel,** ist vom eigentlichen Stuhl nur durch die Armlehnen, höhere Rücklehne, größeren Umfang verschieden. Neben den Sesseln blieb die **Bank** ein sehr beliebtes Möbel der italienischen Renaissancewohnung, und zwar in doppelter Bestimmung, die sie schon im Mittelalter zu erfüllen gehabt hatte: einmal als Sitz, dann als Kasten oder Truhe. Besonders dieser letztere Zweck ist in der italienischen Wohnung allgemein. Die Lostrennung der Truhe von der Bank machte diese keineswegs überflüssig, sondern sie wurde selbständig entwickelt: eine hohe Rücklehne diente als Täfelung für Malerei, Intarsia oder Flachschnitzerei, die Beine pflegten, wie bei den Truhen, in Löwenfüße auszugehen. Ein eigenartiges Möbel, das als Vorläufer unseres Sofas angesehen werden kann, entstand aus der italienischen Bank dadurch, daß über einem Unterbau von truhenartiger Form, der auf vorspringendem Fußbrett steht, sich eine gerade Wand mit niederen Seitenteilen erhebt, deren oberer Abschluß, auf Säulen ruhend, vollständig architektonisch mit Gebälk und Konsolen zeitgemäß begrenzt ist, so daß ein thronartiger Aufbau geschaffen wurde. Anfangs ganz glatt, mit Intarsien belegt, werden die Formen dann im 16. Jahrhundert bewegter, die Profile stärker. Durch Kissen auf dem Sitz und an der Rückwand wurde dieses Möbel erst eigentlich benutzbar; als seine Heimat wird besonders Florenz genannt, woselbst hieraus der fürstliche Thron mit zierlich gedrehten und geschnitzten Säulen sich entwickelte.



Italien. Renaissance-Kofter in Seiden-Velours mit getriebenem vergoldeten Beschlag.

Original in Privatbesitz.

Die Truhe kam, von der Bank losgelöst, sehr bald zu großer selbständiger Bedeutung: im 15. Jahrhundert und bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts war sie das Lieblings- und Prachtmöbel der italienischen Paläste. Da die Truhen neben dem Bett die Hauptstücke in der Ausstattung der jungen Eheleute in Italien zu bilden pflegten, so werden sie meist als Braut- oder Hochzeitstruhen bezeichnet; kleinere solcher Möbel pflegte man als Reisekoffer zu benutzen.

Die Konstruktion der Truhe war von Anfang an in Italien meist architektonisch, wie der übrige Hausrat der Renaissance. Man sieht Säulen, profiliertes Gebälk; die Füllungen bedecken im 15. Jahrhundert gemalte Darstellungen oder Stuckrelief und Schnitzerei. Die in Malerei erscheinenden Gestalten sind zum Teil von so edler Bildung, daß berühmte Meister der hohen Kunst für ihre Verfertiger gelten und viele gemalte Truhenwände heute als Gemälde die ersten Galerien schmücken. Auch die geschnitzten Teile der italienischen Truhen sind von höchster Schönheit. Diese echt monumentalen Möbel wurden an der Wand entlang aufgestellt und zuweilen durch besonders zierlich gearbeite Untersätze gehoben und zugleich geschützt.

Der Tisch der italienischen Renaissance war im allgemeinen, wie man nach maßgebenden Florentiner Beispielen dieser Zeit annimmt, für das vornehme Haus prunkvoll und befand sich als solcher nur in einem Exemplar in je einem Prachtsaal. Nach gleichzeitigen Bildern zu urteilen, gab es daneben für den engeren Familienkreis kleinere und einfachere Eßtische; bei größeren Gastmählern dienten dazu, wie im Mittelalter, über Böcke gelegte Bretter, die mit orientalischen Teppichen und darüber mit Tafeltüchern aus gewebter und gestickter Leinwand bedeckt waren. Der vorher genannte kunstvollere Tisch diente also nicht zum Speisen; er war bei einer Länge bis zu vier Metern kaum so breit als unsere modernen Tische. Seine reich ornamentierte Platte ruht auf zwei mächtigen Doppelfüßen nach antikem Vorbild, das nach außen hin jederseits kräftig ausgeschweift in eine Löwentatze ausgeht und oben unter der Platte einen Löwenkopf oder eine Maske trägt. Aus dem 15. Jahrhundert sind solche Tische aus Marmor vorhanden; die zumeist erhaltenen bestehen jedoch aus Holz, sie haben zwischen den Beinen ein Querholz und der Übergang zur Platte wird meist durch einen Untersatz vermittelt, der direkt auf den Beinen aufliegt. In Genua und Bologna waren Tische mit achteckiger, selten runder Platte im Gebrauch, die auf kräftigen Löwenbeinen ruht.

Der Schrank im italienischen Wohnzimmer der Renaissance hatte als Gebrauchsstück keine große Bedeutung; denn statt des Kleider- und Wäscheschrankes diente dem Italiener die Truhe, als Bücher- und Vorratsschrank benutzte er in der Regel Vertiefungen in der Wand, die meist vorn offen waren. Aber **die Kredenz** — das in Deutschland als Stollenschrank be-

kannte Möbel — war auch in Italien beliebt und erhielt schon in der Frührenaissance eine feste charakteristische Form als einstöckiger, breiter, mehrtüriger Schrank von mäßiger Höhe, die gestattet, die obere Platte als Serviertisch zu benutzen. Aus dieser Kredenz entwickelte sich dann der kleinere zwei- oder eintürige niedrige Schrank. Auch einen **Schreibschrank** kannte die italienische Renaissance, dessen Form bis zu unserer Zeit fast vollständig unverändert geblieben ist. Von mäßigem Umfange, fast doppelt so hoch als breit, besteht er aus einem oberen und einem unteren Teile. Letzterer, in früher Zeit als Tischform, gewöhnlich als zweiflügeliger Schrank gestaltet, trägt den etwas einspringenden oberen Teil von nahezu gleicher Höhe, der hinter einer nach unten aufklappenden Platte, die geöffnet als Schreibtisch dient, zahlreiche kleine Fächer zur Aufnahme der Briefschaften enthält. Neben diesen Hauptmöbeln des italienischen Zimmers der Renaissance haben wir noch kleiner Zutaten seiner mobiliaren Ausstattung zu gedenken, wozu vor allem **der Rahmen** als Spiegel- oder Gemäldeeinfassung zu rechnen ist. Von **Spiegelrahmen** kann natürlich erst die Rede sein, nachdem es möglich war, Tafelglasflächen in größerem Umfange herzustellen, die den Anspruch erheben durften, ihren Platz als Wandschmuck zu behaupten. Da dies im Anfange des 16. Jahrhunderts zuerst in Venedig geschah, so sehen wir auch die italienische Renaissance mit der Einrahmung des noch teueren Materials in Holzschnitzerei beginnen. Solange man die Platte des Spiegels nur erst in kleineren Maßen herstellen konnte, wurde sie noch meistens mit einem kleinen Schiebedeckel versehen; aber der Rahmen gestaltet sich desto umfangreicher und ist ganz im Stile der Einfassungen von Füllungen eines Schrankmöbels gehalten. Wie kostbar und wie wertvoll den Eigentümern der Spiegel in dieser Zeit gewesen sein mag, das geht daraus hervor, daß kaum ein anderes Möbel so fein abgewogen in den Verhältnissen, so gut in den Profilen, so gewählt und vollendet in der Zeichnung und Durchführung der Ornamentik ist, wie gerade eine Anzahl der in Museen erhaltenen Spiegel vom Ende der Frührenaissance und aus der Hochrenaissance. Und was von den Rahmen dieser Renaissancespiegel gesagt ist, trifft auch bei den **Bilderrahmen** zu, nur daß sie mehr an Ausdehnung zunehmen und dementsprechend der künstlerische Aufbau gewinnt: von zierlichsten Profilen bis zum breit entwickelten Tabernakel in reichster Architektur, sind die prächtigsten Beispiele hiervon aus Venedig und Florenz erhalten. Als Türeinfassung in Gestalt eines größeren Rahmenwerks und als Umgebung für plastische Kunstwerke in Holz und Ton sei hier auch an die farbig glasierten Werke des Lucca del Robbia erinnert, deren zarte zinnglasurigen Nüancen mit der sonstigen malerischen Stimmung solchen Renaissancezimmers wundervoll zusammmen gingen.

Die Schmuckformen der italienischen Renaissancemöbel beruhen innerhalb der architektonischen Grundelemente im Anfange auf

der Malerei, selbst Betten und Sessel erhielten malerische Ausstattung. Merkwürdig ist hierbei die Erscheinung, daß die Kunst des Furnierens, die im Altertum so vielseitige Ausbildung erfahren hatte, noch im 15. und 16. Jahrhundert selbst in Italien gänzlich unbekannt war, abgesehen

Reich eingelegter Schrank in italienischer Renaissance, massiv Nußbaum mit von vorn eingelassenen Einlagen aus Elfenbein und Perlmutt.
Original in Privatbesitz.

davon, daß die italienischen Möbel, auch wenn sie nicht bemalt waren, regelmäßig eine lasurartige Tönung erhielten. Einen Ersatz für das Furnieren bot seit dem 15. Jahrhundert die sogen. **Certosina-Arbeit**: ausgegründete Flächen mit einem Mosaik aus drei- und viereckigen Stückchen Elfenbein, gefärbten Knochen und hellen Hölzern in geometrischen Mustern.

Diese Technik stammt aus dem Orient und wurde seit dem 15. Jahrhundert auch in Spanien geübt, von dort übertrug sie sich zuerst nach Venedig. Ein weiterer Ersatz für die Furnierauflage war **die Intarsia,** die durch Zusammenstellung zweier verschiedener Holzarten die herrlichsten Füllungen der Renaissancemöbel schuf: unübertroffen darin blieb Italien. Hier bildete sich diese Kunst sogar zum selbständigen Zweige aus, so daß eine Reihe der angesehensten Architekten und Bildhauer von Florenz daraus hervorgingen und ihre blühenden und einträglichen Werkstätten nebenher beibehielten, auch als sie schon zu den gesuchtesten Künstlern gehörten. Zu einer besonders künstlerisch sich gestaltenden Flächendekoration des italienischen Renaissancemöbels führte das im Altertum schon bekannte Verfahren der **Stuckauflage** als plastisches Ornament, das auf Goldgrund die vornehmste Wirkung erzielt. Als Erfinder in dieser Art wird der Florentiner Maler Margaritone d'Arezzo im 15. Jahrhundert genannt.

Eine Nebenart der vorher genannten Einlegearbeit für italienische Möbel, die im 16. Jahrhundert aufkommt, aber erst in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zur eigentlichen Entwickelung gelangte, war die **Intarsia aus schwarzem Holz und Elfenbein.** Diese Technik, das gleiche Aussägen der Holz- und Elfenbeinplatte, brachte es mit sich, daß man allemal Weiß in Schwarz und Schwarz in Weiß einlegen konnte: ein Musterumschlag in Negativ und Positiv, der sich auch von Spanien her in der Textilkunst einer großen Beliebtheit erfreute, besonders in Aufnäharbeiten, womit Rücklehnen von Stühlen der Spätrenaissance belegt wurden, als schon Leder und Stoff zu den Schmuckformen der Sitzmöbel Verwendung fanden.

Unter allen Verzierungsarten der italienischen Renaissance-Möbel nimmt jedoch die **Schnitzerei** als vornehmster künstlerischer Schmuck die erste Stelle ein; auch sie erhebt, gleich der Malerei, einzelne Stücke bisweilen zu Kunstwerken. Und man beginnt mit dem eigentlichen Relief, das die italienische Frührenaissance an die Stelle der Einlegearbeit setzte, in der bescheidensten Weise; namentlich in Venedig beschränkt man sich anfangs darauf, den Stil der Schnitzerei dem Material nur als Ornament der Einrahmung anzupassen: Eierstab, Herzblattleisten, Perlschnüre, das Wogenband — alle diese antiken Elemente einer dezenten Formensprache wechseln mit einander ab oder sie kehren wieder als horizontal und wagerecht laufende Ränder, die an den eigentlichen Ursprung erinnern, dem eine Wiederholung griechisch-römischer Schmuckformen der Marmorreliefs zu Grunde lag, wie ja überhaupt die eigentliche Möbelarchitektur der italienischen Renaissance auf dem Grundprinzip des Tragens, Stützens und Aufliegens beruht, das der antike Marmortempel in allen Teilen künstlerisch betont, dessen Umwandlung für Holzkonstruktion in Italien mit frischer Lebenskraft vor sich ging,

so daß es einen Teil seines Steincharakters verlor und sich den Bedingungen der Schreinertechnik anschmiegte.

Um 1500 erreicht die Holzdekoration in Italien durch Schnitzerei eine hohe Ausbildung: Florenz, Toskana, Venedig und Genua treten besonders hervor. Im Zusammenhang damit verzichtet man denn auch auf die Bemalung der Möbel und zieht vor, dem Holze in der Hauptsache die Wirkung seiner natürlichen Beschaffenheit zu lassen, verstärkt

Schöner Hallentisch, italienische Renaissance.
Original aus dem Palazzo Grimani in Venedig.

freilich durch farbige Beize und zuweilen auch durch fein getönte Vergoldung einzelner hervorragender Ornamente. Diese sind überaus anmutig und vom feinsten und reinsten Schönheitsgefühl geschaffen: stilisierte Blumen, Früchte, Ähren, zierliche Blätter und Zweige, die aus kandelaberartigen Vasen an den senkrechten Teilen emporsteigen, auch als Festons herabhängen, umgeben die Füllstücke, leicht, aber lebendig bewegt, in vornehmster Gestaltung. Bescheiden profilierte Gesimse krönen oder durchziehen das Geschränk. Es stellt für ein feineres Ver-

ständnis ein überaus reizvolles Genre dar, so vornehm wie überhaupt die Skulpturwerke der italienischen Frührenaissance. Und dennoch ward für die steigenden Anforderungen dieses Stils die Wirkung bald zu gering, zu fein, zu unbedeutend: sie brauchte mehr Licht, mehr Schatten, stärkeres Relief.

Die Veränderungen, welche die italienische Hochrenaissance mit hrem immer wachsenden Bedürfnis nach gesteigerter Wirkung auch hier hervorbrachte, waren doppelte. Zunächst wurde das Reliefornament kräftiger in Höhe und Breite; es nahm größeren Flächenraum ein, sprang weiter heraus und wurde tiefer unterschnitten. Dazu traten aber auch die architektonischen Elemente, die schon von der Frührenaissance beachtet worden waren, in neuer Erscheinung an das Tischlergeschränk heran. Die senkrechten Teile der Umrahmungen verwandeln sich in Pilaster, die horizontalen in Gesimse und Architrave, die von Pilastern getragen werden. Einmal auf diesem Wege, wurde das Äußere ganz zur Palastfassade: der Aufbau trennte sich in Stockwerke mit Basis und krönendem Gebälk, es erhält vortretende Pfeiler, Säulen und Doppelsäulen, die Füllungen verwandeln sich — statt der Fenster — in Nischen mit Figuren: kurzum, das Ganze gestaltet sich zu einer architektonischen Fassade, die aus dem Wandgetäfel heraus beweglich geworden zu sein scheint.

Übrigens ist die Art und Entwickelung des Mobiliars nicht unwesentlich verschieden in den einzelnen Gegenden Italiens. Am abweichendsten fällt dies in Venedig auf. Schon durch die besondere Bauart der Paläste dieser Stadt unmittelbar an der Wasserstraße, durch das hierdurch bedingte eigenartige venetianische Leben und vor allem durch die Beziehungen zum Orient machen sich andere Bedürfnisse auch im Innern des Hauses geltend.

Vom Westen Europas beeinflußt sind wiederum die Möbel der Marken Italiens: sie haben einen kräftigen, derben Stil, der bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts doch noch an gotischer Form und Dekoration festhält. Noch in stärkerem Maße ist dies in Savoyen und Piemont der Fall, wo französischer Einfluß sich deutlich bemerkbar macht. In Genua und an der Riviera zeigt die Renaissancetischlerei noch Verwandtschaft mit den südfranzösischen Möbeln.

Die eigenartigste und weitaus bedeutendste selbständige Entwickelung hat die Tischlerei in Toskana, namentlich in Florenz gehabt, im Anschluß und unter der Entwickelung der gleichzeitigen hohen Kunst, insbesondere der Architektur und der Bildschnitzerei, namentlich aber auch in der Kunst der Intarsiatoren, die als der vornehmste Teil der Schreinerei galt. Der hochentwickelten Florentiner Tischlerei, durch die das übrige Italien am meisten und eindringlichsten beeinflußt wurde, kommt der Möbelbau und seine künstlerische Ausgestaltung in Rom zur

Zeit der Hochrenaissance am nächsten, wo die Prachtliebe der Päpste und der hohen Geistlichkeit eine glänzende Entwickelung der Kunst auch nach dieser Richtung förderte; aber die maßgebenden Künstler und Handwerker waren auch hier wieder Florentiner.

Die übrigen Länder hielten noch lange an den Traditionen der Gotik fest, während in Italien die Renaissance mit siegreicher Gewalt durchgedrungen und fast ausschließlich zur Herrschaft gelangt war; noch bis in das 16. Jahrhundert hinein erlebten in den anderen Gegenden Europas die Formen der Möbel, ihre Ausstattung und sonstige Umgebung eine späte Nachblüte der mittelalterlichen Formenwelt. Selbst da, wo man die antiken Elemente zu gebrauchen begann, ließ man im Aufbau, in der Gesamtauffassung der konstruktiven und ornamentalen Teile noch die gotischen Prinzipien walten und erst allmählich dringt durch die vielfachen Wechselbeziehungen zu Italien die Renaissance ein und erzeugt eine zeitlang ein reizendes Gemisch von dekorativen Einzelheiten, die höchst eindrucksvoll in Erscheinung treten.

In Frankreich wurde die Renaissance unter Ludwig XII. durch italienische Künstler eingeführt; dennoch strebte die mittelalterliche Art und Weise gegen den neuen Stil, der sich oft mit seinem zierlichen Wesen einer in Anlage, Konstruktion und Gliederung noch völlig gotischen architektonischen Überlieferung fügen muß; auch deutsche Einflüsse machen sich im französischen Mobiliar dieser Zeit geltend.

Die französische Renaissancetruhe bleibt in ihrer Form unverändert, nur wird in den Füllungen das gotische Maßwerk von hängenden Blumenarabesken, Medaillons und Engelsköpfen abgelöst. Allmählich werden dann die Füllungen breiter, fast quadratisch, bis sich zuletzt die ganze Vorderseite der Truhe und auch die Seiten als verbundene Fläche mit reicher Holzschnitzerei überzieht. Wie in Italien, so wird auch hier die Mitte zumeist von einem Wappen, von Grotesken gehalten, oder von Rundfeldern mit Köpfen eingenommen. Die Schnitzerei zeigt dann deutlich den italienischen Einfluß, aber dem Ganzen fehlt das Frische, die Kühnheit des Schnittes, das Unmittelbare des Eindrucks.

Die französische Kredenz des 16. Jahrhunderts erhielt wesentliche Veränderungen, vor allem einen architektonischen Bau mit Säulen und Gebälk, der Sockel ward auf Kugelfüße gestellt, über welchem ein Raum frei blieb, während der obere geschlossen wurde und die Füllungen dem Schnitzmesser Gelegenheit zur Anbringung von ornamentalen Darstellungen boten. Mit dieser Kredenz verband sich der Schautisch (dressoir) so, daß über dem eigentlichen Kasten noch eine Hinterwand angebracht wurde, von der sich die aufgestellten Gegenstände wirkungsvoll abhoben. In dieser Zusammensetzung erhielt die Kredenz, namentlich in Burgund eine reiche Ausstattung mit Karyatiden und Grotesken, die das architektonische Element mehr zurückdrängten. Es wurde damit

auch die alte klare Einteilung aufgegeben, die den unteren Teil leer ließ; statt dessen wird ein mittlerer schrankartiger Körper eingeschoben, an den sich zu beiden Seiten zur Ausfüllung der Ecken groteske Chimären ansetzten. Auch die zweiteiligen Schränke spielten in Frankreich eine bevorzugte Rolle. Dabei sind die beiden übereinandergestellten Teile in ihren Verhältnissen so berechnet, daß sie zusammen einen geschlossenen harmonischen Eindruck machen; regelmäßig ist der untere Schrank zweiflügelig, durch drei Säulen abgeteilt und mit Sockel und Gesimsplatte ausgestattet. Über dem Hauptgesims zeigt der französische Schrank häufig noch einen rein dekorativen Aufsatz in Gestalt eines gebrochenen Giebels, eines Nischenbandes oder eines Ornaments von bewegtem Umriß.

Die Lehnsessel erhielten in Frankreich eine ähnliche architektonische Gestaltung wie in Italien, nur daß die Einlegearbeit zu Gunsten der Schnitzerei zurücktrat. Eine einfache französische Form des Sessels ist diejenige auf vier schlanken Beinen mit gerade aufsteigender Rückwand, in welche die halbrunden Seitenlehnen eingreifen, die sich vorn auf kleine Säulchen stützen: Caqueteuses, Plauderstühle, pflegte man diese leichtgebauten Stühle, die namentlich in Damenkreisen sehr beliebt waren, zu nennen.

Die französischen **Tische** der Renaissance werden gleichfalls luxuriös ausgestattet. Die vier Beine bekommen Säulenformen und sitzen auf breiten Pfosten auf, die in der Mitte nach der Quere mit einem anderem Pfosten verbunden sind, der eine zierliche Säulen- oder Balusteranordnung trägt, worauf die Tischplatte und der unter ihr angebrachte Fries aufsitzt; reiche Schnitzereien zieren alle Teile. Der Länge des Tisches nach ward in Frankreich das System einer mittleren Säulenordnung sehr beliebt und erhielt sich während der ganzen Dauer der Renaissance. Dagegen wechselten die Fußbildungen, die neben den Säulenformen zugleich groteske Motive annahmen, die an die Tafelstützen des Mittelalters erinnern.

Den bedeutendsten Einfluß auf die Gestaltung der französischen Renaissancemöbel gewann der Hofarchitekt König Heinrichs III., Jaques Androuet Ducereau (1510—1580), dessen Entwürfe der Schreinerei eine ganz bestimmte Richtung gaben, die sich nachhaltig geltend machte.

In Spanien findet der Renaissancestil eine üppige Ausbildung; er taucht ebenfalls gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts in völlig dekorativer Art und Weise auf, aber er verbindet sich hier auf das Lebendigste mit den ohnehin schon glänzend reichen Einzelformen aller früheren Stile der Halbinsel, vorzüglich des maurischen und gotischen. Aus diesen Elementen erblüht eine Frührenaissance, die an zauberhaftem Reiz Großes erreicht. Für die Möbelindustrie ist vor allem von Wichtigkeit die Erscheinung des **Kabinettschrankes**: einer viereckigen kleinen Truhe

mit reichem Metallbeschlag auf einem festen, gegliederten Unterbau. Dieses Möbel scheint maurischen Ursprungs zu sein, es ist in bunten Farben bemalt oder geschnitzt, reich mit Eisen beschlagen und vergoldet. Im Innern enthält es eine Reihe von Schubladen, die in maurischem Stile mit Einlegearbeit verziert, erst nach Öffnung der äußeren, häufig als herabfallende Klappe gebildeten Tür sichtbar sind. Der Fabrikationsort solcher Möbel war wohl Toledo, wie ihre Originalbezeichnung, »Vargueños«, von dem Dorfe Vargas in genannter Provinz, zu beweisen scheint.

Als der ausgezeichnetste portugiesische Schreiner wird zu Anfang des 16. Jahrhunderts Pedro de Frias bezeichnet, der am Altar der Carmeliter-Kirche in Lissabon gearbeitet hat. Im übrigen werden uns niederländische Meister in großer Zahl als die Verfertiger prunkvoller Chorstühle und von Möbeln für den profanen Gebrauch genannt, die in der Vielseitigkeit ihres Aufbaues sich aufs tiefste dem Charakter der maurischen Formensprache anpassen. Auch die Spanier selbst erweisen sich durch ihre Werke als Schüler und Nachfolger jener Eingewanderten. Bald aber ist auch hier der niederländische Einfluß durch den italienischen verdrängt.

Bemerkenswert für Spanien sind vor allem die **Sitzmöbel** mit gepreßtem oder geschnittenem Leder. Letzteres war unter dem Namen Guadamecil von der Stadt Ghadames in Afrika bekannt; später wurde Cordova ein Hauptsitz der Fabrikation.

Die Niederlande haben in der Renaissanceperiode einen zierlichen Dekorationsstil, worin sich gotische Motive mit klassischen oft anmutig mischen; später dringt auch hier die strengere Renaissance ein. Die Möbelindustrie gewann eine besondere Entwickelung unter Vredeman de Vries (der Friese) (1527—1608), Ornamentstecher in Antwerpen, der für dieselbe eine ähnliche Bedeutung hat wie Ducereau in Frankreich. Die zahlreichen Entwürfe aus seiner Hand zeigen durchweg energische Konturen und besondere Vorliebe für reiche plastische Gestaltung; bei aller Betonung der tektonischen Gliederung überwuchern die Architekturformen niemals derartig, wie in den deutschen Renaissancemöbeln. **Der niederländische Schrank** ist in der Regel von rechteckiger Gesamtform, mit einem unteren und einem oberen Fach, beide werden durch Doppeltüren geschlossen und durch ein oft wulstförmiges Zwischenglied getrennt. Die Lisenen sind mit Pfeilerstreifen, Halbsäulen oder Karyatiden belegt, die sich auf der Schlagseite wiederholen. Dabei ist viel Sorgfalt auf reiche und zierliche Gliederung aller Profile, insbesondere auch der Rahmenleisten an den Türen gelegt worden. Ebenholz und andere exotische Hölzer werden als Füllungen inmitten der breiten Türrahmen, als aufgesetzte Tropfen, Leisten, Knöpfe, als aufgeleimte Flachornamente dem Eichenholz hinzugefügt. Möbel dieser Art haben im Norden weite

Verbreitung gefunden und vielfach als Vorbilder gedient, so daß der niederländische Typus bis weit in das 17. Jahrhundert hinein zu verfolgen ist; erst gegen 1650 findet eine Veränderung statt durch die ebenfalls in Holland entstandenen Schränke mit Säulenarchitektur und Akanthusornament.

In Deutschland fand die Renaissance zunächst am mittelalterlichen Stil, am Volkscharakter und an den Bedingungen des Klimas und der Lebensweise den gleichen Widerstand, wie in den übrigen nordischen Ländern.

Reichgeschnitzte Truhe auf Bockuntergestell.

Eine Renaissance, eine Wiedergeburt des Alten im italienischen Sinne war natürlich auch in Deutschland nicht möglich; es konnten also nur derartige italienische Schmuckformen übertragen werden, mit denen sich die heimische Kunst auf verschiedene Weise abzufinden vermochte denn der gotische Stil blieb auch in Deutschland bis in das 16. Jahrhundert hinein in Macht, wenn auch nicht in Blüte. Aber gerade dieser Umstand verleiht dem deutschen Möbelstil dieser Zeit eine weitgehende künstlerische Bedeutung.

Schon im 15. Jahrhundert waren deutsche und niederländische Maler und Bildhauer in stets wachsender Zahl nach dem Süden gewandert. Sie sahen in Italien eine wundersam reiche Kultur, empfanden in Wirklichkeit und Kunst etwas ihnen fremdes als wohltuende Harmonie und nahmen davon für unsere Zwecke zunächst das nach Hause, was ihnen am leichtesten übertragbar schien, einzelne Architekturformen, Säulen, Kapitäle und Ornamente: schon weniges davon mochte einen willkommenen Ersatz bieten für die allmählich im Handwerk erstarrte gotische Ornamentik. Blieben diese neuen Elemente zunächst auch nur als etwas äußerliches haften, so kamen sie also doch andrerseits dem deutschen Bedürfnis nach reicherem Inhalt der Kunst entgegen. Aber auch das sonstige Vorlagenmaterial der italienischen Renaissanceformen, das die Deutschen dann während der ersten zwei Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts erhielten, war noch ein beschränktes; infolgedessen bildeten sie es nach eigenem Geschmack und mit Zutaten heimischer Kunst aus dem Spätgotischen heraus weiter aus. So entstand eine ganz eigenartige, äußerst reizvolle Verbindung an sich widersprechender Teile: eine Art liebenswürdigen Mißverstehens der Renaissancemotive, woraus gerade die zierlichsten der neuen Schöpfungen erwuchsen.

In der äußeren und inneren Gestaltung des Hauses waren natürlich rein praktische Gesichtspunkte maßgebend. Das südliche flache Dach des italienischen Palastes konnte man in der deutschen Architektur nicht brauchen, der hohe spitze Giebel mußte gewahrt bleiben und brachte eine durchgehende Veränderung in den Verhältnissen des Baues; die Stellung und Anzahl der Fenster, die Anlage der Treppen, die Benutzung des heimischen Holzes und des Ziegelsteins, statt des italienischen Marmors: alles dieses mußte bestimmend einwirken. Es gab zwar im Westen und Norden Europas einzelne glänzende Ausstattungen nach italienischem Muster, wie sie z. B. die französischen Könige selbst mit Hilfe italienischer Kräfte ins Werk setzten; auch einzelne reiche, groß denkende Patrizierfamilien, wie die Fugger in Augsburg, die wahrhaft Weltbürger waren, ahmten das Beispiel der Großen von Venedig und Florenz nach; aber im allgemeinen fand doch in Deutschland erst im 17. Jahrhundert der italienische Palaststil Beachtung und Nachahmung. Den Sinn für Großräumigkeit und Steigerung des Eindrucks in der Folge der Innenräume suchen wir im nordischen Profanbau der Renaissance zunächst vergeblich. Vielmehr hatte die deutsche Innenarchitektur fast immer mit niedrigen Stockwerkhöhen zu rechnen und ihrer innersten Neigung getreu, sucht sie das, was ihr an imponierender Raumwirkung abgeht, durch Intimität des Raumes und Zierlichkeit und Reichtum in Einzelheiten zu ersetzen.

Das Patrizierhaus der großen Handelsstädte war im Innern mit einem Holzgetäfel ausgestattet, das mehr oder weniger von der Architektur

und ihren Gesetzen beeinflußt war; eine besondere Ausbildung darin erfuhr die Tür; auch die geschnitzte Kassettendecke wurde allmählich der italienischen so nahe als möglich verwandt.

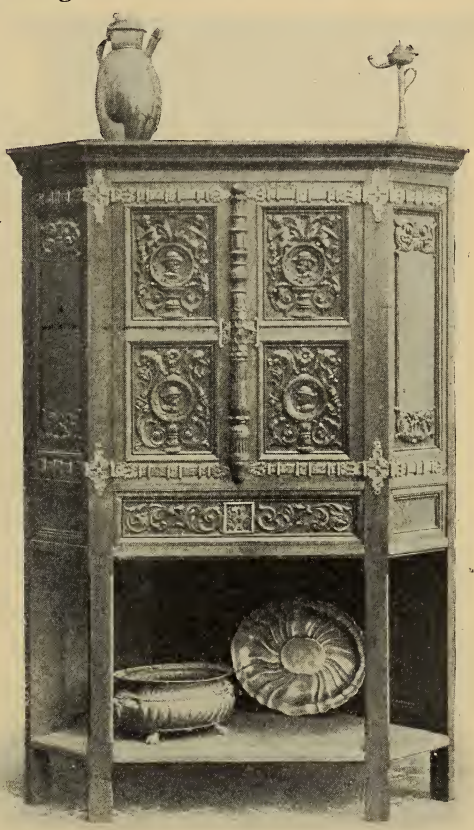
Für den Fußboden wird immer noch, wie im Mittelalter, das Stein- oder Tonmaterial bevorzugt; mit wärmendem Teppich- und Mattenbelag mußte man dem nordischen Klima Rechnung tragen. Wie sehr übrigens der Gebrauch orientalischer Teppiche, Stickereien und Stoffe aller Art auch im Norden beliebt waren, das zeigen am deutlichsten die Bilder Holbeins und holländischer Meister des 16. Jahrhunderts: die Farbenflächen vorderasiatischer Teppiche reizten das Auge dieser Künstler derartig, daß sich nach ihren Gemälden solche Muster stichweise rekonstruieren lassen, wodurch unserer modernen europäischen Industrie ein neuer Formenschatz eröffnet werden konnte. Auch die sogenannte Holbeintechnik für deutsche und italienische Leinenstickerei der häuslichen Schmuckdecken hat ihre Bezeichnung von der genauen Darstellung dieses deutschen Künstlers der Renaissance. Überhaupt geben die Bilder jener Zeit auch für einige Arten der Renaissancemöbel, die sich in Sammlungen nicht vollständig erhalten haben, zu Studienzwecken reichliches Material.

Schrank in rhein. Renaissance aus dem Jahre 1549.
Original aus der Sammlung Thewalt, Cöln.

Das Kastenmöbel der deutschen Renaissance entspricht dem Getäfel der Wand: seine Anlehnung an die große Architektur war dem Norden vom Mittelalter her geblieben. Es konnte daher nicht schwer fallen, an Stelle der gotischen Strebepfeiler, Bogenstellungen, Fialen und Giebel, die griechischen Säulenordnungen treten zu lassen; man war ja auch gewohnt, dergleichen dekorativ aufzufassen. Gerade dieses Mißverstehen der antiken Bauglieder unter Nachhilfe des gotischen Formengerüstes charakterisiert besonders den **Schrank** der Übergangszeit von

1520 bis 1550 am Rhein und in Norddeutschland, wohin italienische Kunstformen unter niederländischen Einflüssen gelangt waren, die mehr zur malerisch-ornamentalen Richtung hinneigen.

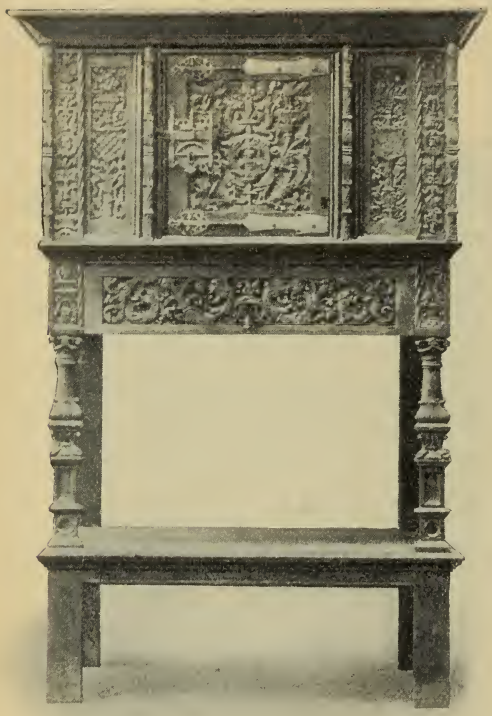
Völlig unter dieser Leitung steht der **niederrheinische Stollenschrank**, den man in der deutschen Frührenaissance als zierliches Erbstück der Gotik bezeichnen kann: während die ganze Konstruktion sich noch in vollkommen gotisierenden Linien bewegt, macht sich der Einfluß der Renaissance vorwiegend in dem Schnitzwerk der Füllungsbretter geltend; in den volutenartig geschwungenen Ranken mit Akanthus, Grotesken, Greifenköpfen u. a. m. klingen zwar italienische Motive nach, aber dem ganzen wohnt doch deutlich der eigene, weiche Zug eines Holbeinschen oder Aldegreverschen Formengefühls inne. Dergleichen flach geschnitzte Schmuckformen sind auch charakteristisch für die **norddeutschen großen Schränke** mit vielteiliger Front, die uns zumeist als Vorderteil eines in eine Nische eingeschobenen Wandkastens entgegentreten, so daß nicht nur die Seitenflächen schmucklos sind, sondern auch die Horizontalgesimse mit den Kanten der Vorderfläche aufhören und nicht herumgekröpft werden. Doch ist die Konstruktion aus Rahmenwerk mit teils beweglichen, teils festen Füllungen klar ausgesprochen, deren mittlere sich auch als nach unten schlagende Klappe öffnet. Griffe und Bänder, reiche Beschlagteile bestehen aus Schmiedeeisen, worin die Durchbrechungen noch spätgotische Ornamente erkennen lassen.



Eckschrank mit reich geschnitzten Füllungen und handgetriebenen Beschlägen, rheinische Frührenaissance.

Der holländischen Frührenaissance entstammt auch noch der sich in West- und Mitteldeutschland bis ins 17. Jahrhundert hinein erhaltende zweiteilige sogenannte **Überbauschrank**. Auf dem zweitürigen Unterkasten tritt ein Oberteil zurück, das von einem auf Karyatidenstützen

ruhenden Kranzgesims mit Architrav, Fries und antikisierender Gliederfolge überbaut ist. Die hermenartigen Pfosten am Unterbau tragen das stark hervortretende und gekröpfte Zwischengesims. Die Füllungen solcher Schränke tragen meistens figürliche Schmuckformen in Schnitzerei; nur die obere glatt durchgeführte Bekrönung enthält flach geschnitztes Rankenornament. In späterer Zeit erscheinen die freistehenden Stützen als schraubenförmig gedrehte Säulen, die auf reichliche Verwendung der lange verschmähten Drehbank schließen lassen. Die **süddeutschen Schrankmöbel** dieser Art, von rheinischen Beispielen in dem Bau beeinflußt, zeigen reichliche Verwendung von Intarsia, die natürlich glatte Flächen bedingt. Hiermit sind dann auch alle architektonischen Glieder bedeckt: je nach ihrem Charakter mit geometrischen, parkettartigen Streifenmustern oder in den Friesen mit Arabesken und stilisierten Blumenborten. Derartiges Rahmenwerk schließt dann wohl auch Landschaften und selbst figürliche Darstellungen ein, im übrigen ganz verschieden von den Einlagen der italienischen Renaissance.



Stollenschrank in süddeutscher Renaissance.
Aus dem Germanischen Museum in Nürnberg.

Während der Norden Deutschlands unter dem Einfluß gotischer Überlieferungen und mit italienisch-niederländischen Elementen jene reizvollen Möbel erstehen läßt, überwiegt im süddeutschen Mobiliar noch vollkommen die gotische Formengebung; dann aber setzt nach 1550 die Renaissance mit aller Macht ein, indem man sich vor allem ganz ihrer Architektur anlehnt. Es werden nicht nur alle konstruktiven Teile von ihr genommen: Säulen und Kapitäle, Nischen mit Figuren, Portale und Fenster, Giebel und Balustraden, sondern man macht auch mit denselben aus dem Schrank oder Kasten die gleiche Hausfassade, wie wir sie von einigen italienischen Möbeln her kennen. Die Gliederungen bestehen aus Säulen und Karyatiden, dazwischen sind Nischen und Statuen gesetzt, die Füllungen werden umrahmten und gegiebelten Fenstern gleich; man verschmäht

dabei so wenig wie die Baukunst selber den Schmuck der Plastik, doch auch dieser ist der Architektur eingefügt und untergeordnet. Ist der Schrank in zwei Teilen übereinander aufgebaut, so gestaltet er sich zu einer Front mit zwei Geschossen. Hierbei geht der Schreiner vor wie der Architekt. Alsbald in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist es ihm schon nicht mehr um architektonische Gestaltung und Wirkung zu tun, sondern auch um gelehrt richtige Anwendung der griechisch-römischen Säulenordnungen, die ihn sonst im Grunde genommen wenig angehen.

Die übrige künstlerische Ausstattung solcher Schränke, die in Nürnberg, Augsburg, Ulm usw. gefertigt wurden, besteht meist wieder in der Intarsia.

Als **Meister der süddeutschen Möbelindustrie** des 16. Jahrhunderts erscheint vor allem Peter Flötner, ein Nürnberger Bildhauer, der 1546 hier starb. Er war ein phantasievoller Ornamentzeichner, der namentlich die orientalisierende Arabeske für Einlegearbeit bevorzugte; die von ihm ausgeführten Möbel sowie auch die vielen in Holzschnitt verbreiteten Entwürfe von reinerem Formengefühl waren geradezu bahnbrechend für die Renaissance in Deutschland. Als Nürnberger Meister des 16. Jahrhunderts glänzt ferner Sebastian Beck, der in Italien gelernt hatte, und nicht bloß ein Tischler war, sondern ganz im Sinne der süddeutschen Richtung auch Bildhauer und Baumeister. Ferner werden Hans W. Behem in Nürnberg (gest. 1619), Daniel Miller in Augsburg, auch Anton Evers in Lübeck

Zierschrank, deutsche Renaissance, mit Schnitzereien und Intarsien.
Original in Privatbesitz.

als Künstler unseres Faches genannt. Auch waren in Deutschland die Architekten vielfach tonangebend für die Ausstattungen der Wohnung geworden; aber im Dienste der Patrizier stehend, sind ihre Namen der Vergessenheit anheimgefallen.

Die **Beschläge** der süddeutschen Kastenmöbel pflegen keine dekorative Rolle zu spielen; sie beschränken sich im Äußeren auf hübsch ausgeschnittene, meist verzinnte Schloßbleche. Im Innern der Schranktüren findet man dagegen oft reich gravierte Hängebänder und Kastenschlösser.

Norddeutscher Schrank mit reicher Schnitzerei aus dem 17. Jahrhundert.
Original in Privatbesitz.

Der rein architektonisch gegliederte Schrank kommt übrigens auch gegen Ende des 16. Jahrhunderts im Norden Deutschlands zu seinem Recht; indessen ist er doch freier als in Süddeutschland behandelt worden; es bleibt daran die Schnitzerei vorherrschend, die mit der Verwendung der harten Hölzer, Eiche und Nußbaum, im Zusammenhange steht.

Die deutschen Truhen der Renaissance unterscheiden sich wesentlich von den gleichen Kastenmöbeln Italiens. Sie sind gleich den Schränken mehr architektonisch behandelt und wie jene mit Einlagen geschmückt, besonders wieder im Süden. Die norddeutsche Truhe enthält anfangs Vorder- und Seitenwände aus Rahmenwerk mit eingesetzten Füllplatten, die glatt und profiliert eingefaßt oder auch, wie die Füllung selbst, geschnitzt sind. Als dann die Bauglieder Verwendung an den Möbeln fanden, traten auch hier, wie in den Schränken, hermenartige Träger als Teilung zwischen den Fülltafeln auf.

Kurz erwähnt sei noch, daß sich in **Westfalen** eine Konstruktionsweise der Truhe ausbildete, die sich der Gotik anlehnt und ein kerb-

schnittartiges Rosettenornament verwendet, so daß der Figurenschmuck ganz zurücktritt.

Vom 16. Jahrhundert ab werden die Truhen mehr und mehr aus dem städtischen Hausrat durch die Schränke verdrängt; im Bauernmobiliar haben sie sich jedoch bis zum heutigen Tage erhalten.

Auch mit dem **Sitzmöbel** der deutschen Renaissance ging eine Veränderung vor sich, die für die Folge entscheidend war. Der Ehrensitz mit hoher Rücklehne kam nur noch seltener zur Anwendung, wurde vielmehr ersetzt durch den in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts

Reichgeschnitzte Truhe, süddeutsche Renaissance.
Original in Privatbesitz.

mit Polstern und Fransen reich geschmückten **Faltstuhl,** dessen Gestalt aus je zwei sich im Scheitel nähernden Halbkreisen besteht, deren Berührungspunkt durch eine aufgesetzte Rosette oder einen Löwenkopf verziert ist. Die Verbindung der Vorder- und Rückseite ist durch untere Querleisten vermittelt, weitere Querhölzer in Sitzhöhe dienen zur Befestigung der Gurte oder Lederriemen, die den Sitz bilden. Die Rücklehne dieses Stuhles ist — wenn sie nicht nur aus einem fest gespannten, auf Leinengurten aufgesetzten, meist rotem Sammetstoffe mit Granatapfelmuster besteht — geschnitzt und wird getragen durch die zu Köpfen aufsteigenden geschwungenen Armlehnen.

Der höhere Lehnsessel, als weiterer Ersatz des alten Ehrensitzes, auf vier durch geschnitzte Fußbretter verbundenen Füßen, mit etwas schräg aufsteigender breiter Rückwand, die eine geschnitzte Einfassung und durchbrochene Bekrönung umrahmt, gehört schon dem 17. Jahrhundert an. Hier kommt natürlich für die gedrehten Teile und die Kugelfüße auch wieder die Arbeit der Drehbank in Betracht, daneben erscheint das Metall in Form ornamental behandelter Nagelung, die auch den Ledersitz mit der Polsterung verbindet. Auch die sogenannten **Bauernsessel** erfuhren in Deutschland während des 16. Jahrhunderts nach den Typen der italienischen Renaissance eine reichere Gestaltung, wodurch Ständer, Fußzargen und Rücklehne mit Schnitzerei verziert wurden. Bei aller Beweglichkeit und Leichtigkeit dieser Stuhlformen gegenüber den Sitzmöbeln des Mittelalters behalten sie auch in der Renaissance im allgemeinen noch ein steifes Äußere; immerhin beweisen viele Entwürfe von Peter Flötner und anderen Meistern, daß man auch für weichere Formen nicht unempfänglich war.

Renaissance-Truhe mit reichem Eisenbeschlag.
Original in Privatbesitz.

Bei den **Tischen** der deutschen Renaissance lassen sich zwei Gruppen unterscheiden. Die eine Art hält in der allgemeinen Konstruktion noch mehr fest an mittelalterlichen Überlieferungen, indem die Platte durch ein bockartiges Gerüst getragen wird, das aus zwei Stirnwänden besteht, die in der Mitte und unten Querhölzer haben. Bei der anderen liegt die Platte auf vier Füßen, die jedoch zunächst noch durch Fußbretter zu einem festen Geschränke verbunden werden. Nur erst vereinzelt tritt daneben der Tisch auf, dessen Platte von vier freistehenden Beinen getragen wird. Im allgemeinen beweisen die erhaltenen, reicher geschnitzten Tische der deutschen Renaissance, daß die Entwürfe von Ducereau und Vredeman de Vries auch hier als Vorbilder gedient haben, wozu auch italienische Einflüsse kamen.

Eine besondere Ausstattung erhielt auch **das Bett** des 16. Jahrhunderts in Deutschland, das in reichster Dekoration sich darstellt und mit seinen vortrefflich gearbeiteten Holzteilen die prächtigsten Stickereien und Stoffanordnungen verbindet, wie wir sie von Italien her kennen.

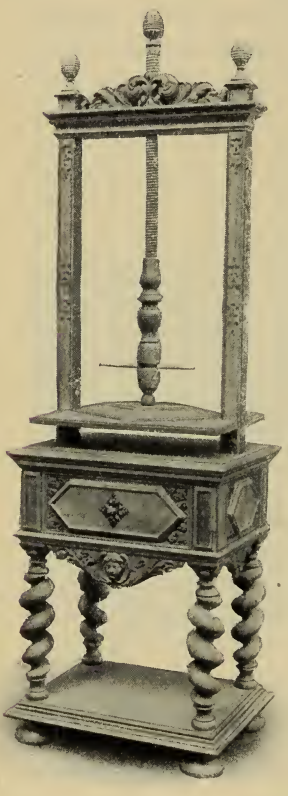
Außer diesen genannten Hauptstücken des Mobiliars kannte die deutsche Zimmereinrichtung des 16. Jahrhunderts natürlich noch viele andere kleinere Ausstattungsgegenstände, die zur Behaglichkeit und zu den Lebensgewohnheiten jener Zeit gehörten, und die mithalfen, dem Innenraum ein persönliches Gepräge zu verleihen.

Zur allgemeinen Einrichtung des Speisezimmers gehörte vor allem das **Waschgerät**: als tabernakelartig umrahmte Nische, worin das gebuckelte Kupferbecken und die Zinnblase als Wasserbehälter sich befanden, wenn eine derartige Vorrichtung nicht in dem geschmiedeten Waschständer vorhanden war. Daneben befand sich der **Handtuchhalter** in Gestalt einer geschnitzten Halbfigur, die eine drehbare Holzrolle für das derbe Leinenhandtuch trug, das von dem Paradeüberhang mit blau und rot gestickten Borten bedeckt war. Von häuslicher Textilkunst der Frauenhand zeugte auch der mit reizenden Schnitzereiflächen verzierte **Bandwirkerrahmen**; aber auch das **Spinnrad** und der **Wockenständer** gaben dem traulichen Fenstererker eine gewisse Intimität: in diese Nischen hatten sich übrigens von der Wand her die einzigen Reste der **Bank** geflüchtet, die sonst in Deutschland gar nicht mehr zur selbständigen künstlerischen Ausbildung gelangte. Im Eßzimmer hatte wohl auch noch als geräumiges Möbel die reicher ausgestattete **Wäschepresse** ihren Platz gefunden, um einiges aus dem selbstgefüllten Linnenschrank, dem Stolz der deutschen Hausfrau, für den täglichen Gebrauch gleich zur Hand zu haben.

Reichgeschnitzter Renaissance-Stuhl
aus dem Jahre 1607.
Original im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.

In den Gesellschaftszimmern spielte an den zur Abwechselung auch mit Wandstoffen bespannten Flächen der **Bilderrahmen** eine große Rolle, der sich nach italienischen Vorbildern zu einem liebenswürdigen Zimmerschmuck ausbildete, woran auch die Arbeiten des Metallkünstlers und des Edelsteinschneiders glänzten. Einen besonderen Luxusgegenstand bildeten die kleinen **Kassetten**, welche in köstlicher Schnitzerei, Malerei, Elfenbeineinlage und Juwelierarbeit wahre Kunstwerke darstellten und sich schließlich in reicheren Häusern zu besonderen prächtigen Kunstschränken gestalteten.

In der Schweiz sind während der Renaissanceperiode besonders in Kastenmöbeln die gleichen Formen und Ausstattungen wahrzunehmen, wie im Süden Deutschlands. Namentlich erreichte man in der Intarsia der Truhen und Schränke eine große Kunstfertigkeit. Bemerkenswert ist hier noch die große Kredenz, der büffetartige Schrank, der in die Täfelung der Zimmer eingefügt zu werden pflegte. Aber es lassen sich auch in den geschnitzten Schweizer Möbeln, ebenso wie in Norddeutschland, die Einflüsse der niederländischen Frührenaissance verfolgen. Es sind vornehmlich die zierlichen Kandelabersäulchen, zwischen denen die Flächen, in Rahmen mit rundem Mittelstück geteilt, mit figürlich-ornamentaler Schnitzerei verziert werden, die dafür charakteristisch sind. Auch mit Delphinen belegte Konsolen kommen als Überleitung vom Postament her ganz in italienischer Auffassung an Truhen zur Geltung.



Leinewandpresse, norddeutsch. Barock.

Die Möbel des 17. Jahrhunderts

entsprechen in ihrer vielseitigen Formengebung und Ausstattung den verschiedenen Strömungen des Zeitgeschmackes, dem infolge politischer Unruhen der große einheitliche Zug fehlt, der die Renaissanceepoche auszeichnet, trotzdem auch dort Eigentümlichkeiten einzelner Länder zu bemerken waren.

Der Barockstil, welcher Möbel und Raumkunst des 17. Jahrhunderts im wesentlichen beherrscht, führt uns zunächst wieder nach **Italien.** Hier verwendeten seit der Mitte des 16. Jahrhunderts die Architekten jene antiken Säulenordnungen in freierem Geiste, sie schufen neue Ornamentmotive und einen vielfach wechselnden Formenkreis, der sich an das Vergangene anlehnte und so als Spätrenaissance auch in den nordischen Ländern im Möbelstil mächtig zur Entfaltung kam. Im 17. Jahrhundert steigerte sich die unabhängigere Verwendung der Renaissanceformen dann in Italien zu immer kräftigeren malerischen Wirkungen, die in ihren ornamentalen Ausdrucksmitteln, den gewundenen und verdoppelten Säulen, dem verkröpften Gebälk, den geschwungenen und geknickten Giebeln, nicht selten zu Schwulst und Massigkeit führten.

In Deutschland zeigte sich dieser italienische Barockstil erst nach dem dreißigjährigen Kriege, der die stolzen eigenen Überlieferungen der

Renaissance, die in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts auch im Mobiliar noch unbeeinflußt fortgedauert hatten, nahezu vernichtete. Hiernach spielen aber zunächst wiederum starke Einflüsse der Niederlande hinein, wo sich eine wirklich durchgehende Umbildung der Architekturformen vollzogen hatte, die mit der Blüte der Malerei auch in der Einrichtung des Wohnhauses stilistisch zu selbständigem Ausdruck gelangte. Man gab die überlieferten architektonischen Elemente nicht geradezu auf, aber sie wurden völlig ihres Steincharakters entkleidet und in Holzformen übersetzt. Besonders abhängig von den Niederländern erscheint das norddeutsche Küstenland, das in regem Schiffsverkehr mit denselben stand: Friesland ist vollkommen davon beherrscht; aber auch Holstein, Lübeck und vornehmlich Danzig zeigen deutlich diese Spuren. Im Danziger Schrankmöbel geht dies so weit, daß nachweislich von hier stammende Stücke ebenso gut in Holland angefertigt sein könnten. Zumeist bleibt ja die deutsche Arbeit, auch wo sie sich dem niederländischen Vorbilde anschließt, etwas stärker mit Ornamenten beladen, besonders in der Schnitzerei wuchtiger und geht mit starkem Relief über die Flächenwirkung hinaus: hier klingt dann wohl bisweilen auch ein Element des italienischen Barockstils hindurch.

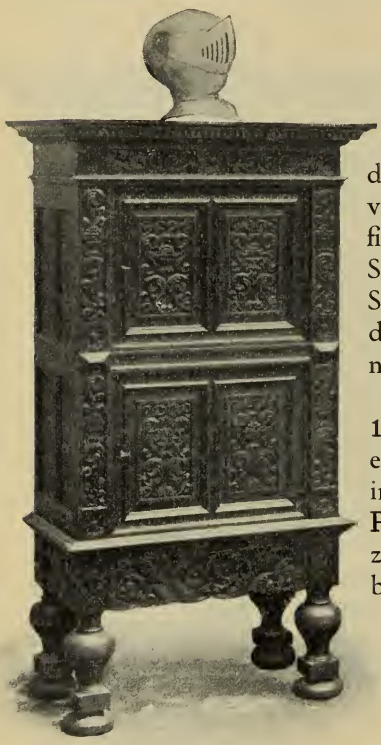
Feiner Säulenschrank
in rheinischer Renaissance.

Am Ende des 17. Jahrhunderts macht sich in der Zierkunst des deutschen Möbels schon der Einfluß des Stiles Louis XIV. geltend.

Der norddeutsche Schrank des 17. Jahrhunderts, auch als »Hamburger Schrank« bezeichnet, ist im Bau von massiger Wirkung durch sein hohes Kranzgesims, das der streng eingehaltenen architektonischen Ordnung seiner Front entspricht. Dieser schwere Eindruck wird noch erhöht, wenn die Vereinigung der beiden Geschosse stattgefunden hat, wodurch nur zwei Türen, aber in größerer Ausdehnung erforderlich werden, welche sich nunmehr als zwei hohe Felder darstellen, die

von drei Säulen oder Pilastern gebildet werden, deren mittlere als Schlagleiste dient.

Unter holländischem Einfluß tritt dann, auch schon an den etwas älteren viertürigen Schränken, der Massivbau aus Eichenholz mit geschnitzten Füllungen zurück; nur die Kapitäle, der Fries und sonstige kleine Zutaten werden in Schnitzerei ausgeführt, alles übrige, selbst die Gesimsprofile sind mit Furnieren belegt. In den Flächen erscheint poliertes, gemasertes Nußholz, Ebenholz oder Polisander; auch mechanisch hergestellte Flammleisten finden in dem Rahmenwerk der Füllungen ausgedehnte Verwendung. In Mitteldeutschland, wo diese Schränke mit geringen Abweichungen vorkommen, liebte man ornamentale und figürliche Einlagen in Zinn, Elfenbein, Schildpatt und ähnlichem: ein schwaches Surrogat der sogenannten Boulle-Möbel, von denen bei den französischen Möbeln noch näher gesprochen werden soll.



Friesischer Schrank.
Original in Privatbesitz.

Auch im Bereiche der **Sitzmöbel des 17. Jahrhunderts** geht von Holland aus eine Veränderung vor sich, die sich schon in der Spätrenaissance vorbereitete. **Der Polsterstuhl** auf senkrechten Füßen aus zierlicher Drechslerarbeit, mit etwas gebogener Lehne, Lederbelag und Messingnagelung oder mit einfachem Samtbezug in Umrahmung von Goldzwicken, Goldbesatz und Troddeln, hatte bis dahin einen sehr einfachen, edlen, aber etwas steifen Typus behalten. Aber schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts kommen Stühle vor, deren ganzes Holzgerüst umkleidet ist; ihre Formen sind daher einfach und gerade, ohne alle Schnitzarbeit. Dagegen tritt letztere, in Verbindung mit Drechslerei und in völlig barocker Art, bei jener Gattung auf, die in dieser Zeit zum ersten Male mit Flechtwerk an Lehne und Sitz erscheinen. Die gewundene Säule ist häufige Form für die Beine dieser Stühle, die sich nach oben über den Sitz als Streben fortsetzen. Die Lehne ist nicht mehr so steil aufsteigend wie bisher gebaut, die Schnitzerei darauf ist in wirkungsvollem hohen Relief gehalten und bewegt sich in den Formen des Akanthuslaubwerkes, das auch die Schränke und Tische mit den dicken,

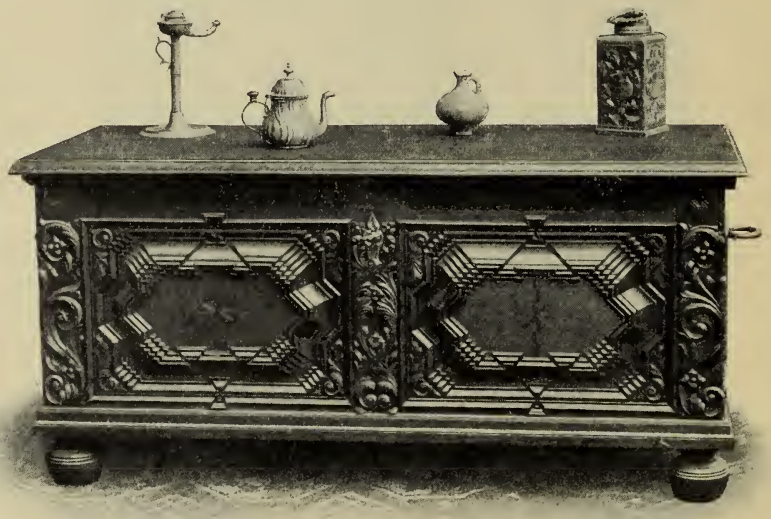
runden Füßen ziert: dies ist in der Zeit, als unter Ludwig XIV. französische Formen und Sitten maßgebend sind; aber auch der luxuriöse venetianische Möbelstil dieser Zeit war nicht ohne Bedeutung

Reich geschnitzter und verkröpfter Schrank
mit Steg und gewundenen Säulen, Danziger Stil.
Original in Privatbesitz.

für die Formengebung und Ausstattung der Möbel in Deutschland.

In Frankreich nimmt die Entwickelung des Barockstils auf Grund italienischer Einflüsse ihre eigene Richtung an. Schon Heinrich IV., der 1610 starb, dessen zweite Gemahlin eine geborene Maria von Medici war,

und ihr Sohn Ludwig XIII. (1610—1643) standen unter dem Einfluß der beginnenden Stilbewegung und pflegten an ihren Höfen die Richtung der italienischen Spätrenaissance. Um aber auch des niederländischen Geschmackes nicht verlustig zu gehen, wird 1622 der in äußeren Formen am italienischen Barock hängende Peter Paul Rubens aus Antwerpen nach Paris berufen. Unter diesen Gesichtspunkten bildete sich der so genannte Stil Louis Treize noch ganz im Sinne italienisch-niederländischer Kunst aus: in die bekannte willkürlich behandelte antike Architektur schieben sich Kartuschen ein, das weiche Ornament des niederländischen Ohrmuschelstils überwuchert Rahmen und Flächen, das anmutige Laubwerk der älteren Zeit wird verdrängt.



Truhe in deutsch. Barock mit reichen Kröpfungen und Schnitzereien.

Indessen sagte diese derbe Kunstart dem französischen Empfinden nicht lange zu. Schon während der eigentlichen Renaissanceepoche hatte sich die Eigenart der französischen Künstler darin bewährt, daß sie die überlieferten Kunstformen knapp, straff und schlank nachbildeten, im Geiste jener Grazie und Eleganz, die den französischen Geschmack kennzeichnen. Als dann die klassische Richtung die französische Literatur zu beherrschen anfing und auch die Baukunst davon ergriffen ward, strebte man natürlich in der Dekoration und allen übrigen Ornamenten den antiken Idealen mit aller Macht zu. Zur Förderin dieser durchgreifenden neuen künstlerischen Bewegung wurde die im Jahre 1648 gegründete »Academie des beaux arts« bestellt: sie beorderte Künstler und Handwerker nach Rom, um antike Denkmäler und

Ornamente zu studieren. Man fertigte Abgüsse für den Unterricht, die Kupferstecher sorgten für Verbreitung eines griechisch-römischen Motivenschatzes: was man aus Rom heimbrachte, wurde in Paris verarbeitet.

So erwuchs seit etwa 1650 der französischen Kunstübung auf Grund eigener Anschauungen und originaler Empfindungen aus der Antike heraus eine neue Formenwelt, die schnell genug das übrige Europa beherrschte.

Die Stilperiode Louis Quatorze,

soweit sie noch das 17. Jahrhundert angeht, steht auch im Mobiliar unter dem Einfluß von Jean Lepautre (1618—1682). Seine auf einer Vereinigung von römisch-antiken und italienisch-barocken Anregungen beruhende Kunstweise, deren Streben auf Pracht und Großartigkeit ausging, führte zu wuchtigen, schweren und breiten Formen, die noch anklingen an die Epoche Louis XIII., deren Dekor auf malerische Wirkung berechnet war. Lebrun (1619—1690) unterstützte jene Vorstufe des französischen Klassizismus; aber er suchte dem Ganzen eine einheitliche Richtung zu geben. Diesen Künstler hatte Ludwig XIV. an die Spitze der im Jahre 1663 vom Staate angekauften Gobelinmanufaktur gestellt, die 1667 zu einer großen »Manufacture royale des meubles de la couronne« erweitert wurde, in der alle Gewerbe vertreten waren. Hierzu kam später noch der bedeutende Einfluß des Zeichners Bérain (1638—1711). Er wußte die oft steife Würde des Dekors in gefälliger Erinnerung an die antike Malerei, die schon Rafael künstlerisch von neuem belebte, überaus anmutig durch die Groteske zu gestalten. Die Antike hatte diese Kunstform meist aus spielenden Architekturteilen errichtet; Bérain dagegen schiebt Bänder, Kurven, schön geschwungene Linien ein, wo es nur irgend möglich ist, nicht nur als Umrahmung, sondern auch als tragende Glieder; in solches Ornament löst er die Sockel, die Stützen, die Giebel, ja das ganze Gerüst des Aufbaues auf. Auch die Akanthusranke des Lepautre wird durch dieses Bandwerk ersetzt.

Diese Formenwelt hatte besonders in der späteren Epoche des Stiles Ludwig XIV. für alle Teile des französischen Dekorationswesens, so auch für die Möbel, eine weitgehende Bedeutung, bis der Geist Mansards und de Cottes die dekorative Kunst mehr und mehr dem Rokoko Meissoniers zudrängte.

Das französische Mobiliar dieser Zeit des 17. Jahrhunderts läßt erkennen, wie die große Menge der Holzschnitzer und Ebenisten den großen Meistern folgte. Im allgemeinen kann man dabei aber beobachten, daß die bürgerlichen Einrichtungen der Louis Quatorze-Epoche in Frankreich viel mehr niederländischer Art waren, während das Luxusmobiliar besonders auf Italien hinweist: eine Eigentümlichkeit, deren Spuren sich noch bis in das Zeitalter des Rokoko erhielten.

Von größter Bedeutung für die Möbeltischlerei des Barockstils war auch in Frankreich der Wechsel des Materials, der schon mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts einsetzte. Bei den meisten der Luxusmöbel tritt an die Stelle des bisher bevorzugten Nußbaumholzes das Ebenholz; aber auch andere Holzarten standen durch maritime Entdeckungen dieser Zeit reichlich zur Verfügung. Mit dieser Änderung wird die plastische Richtung, das reine Schnitzwerk, zur Seite gedrängt und die Fläche als solche macht ihr Recht geltend. Alle Arten eingelegter Arbeiten, Holz- und besonders Metalleinlagen erfahren die glänzendste Ausbildung; indessen hörte die Holzschnitzerei keineswegs ganz auf, ihre Erzeugnisse erscheinen sogar dem Wechsel der Mode williger unterworfen und genauer angepaßt.

Fein geschnitzter Schrank im Stil Louis XIV.
Original in Privatbesitz.

Übrigens dürfen wir uns die Möbelausstattung in den goldstrahlenden Repräsentationsräumen der königlichen Paläste gar nicht besonders reichhaltig vorstellen; denn für die Wohnlichkeit, die im Bürgerhause allmählich erreicht war, fehlten in den Schlössern fast alle jene Gegenstände, welche die Bequemlichkeit erstehen ließ; hier sollte vor allem die Pracht in den Vordergrund gerückt werden. Einer großen Beliebtheit erfreute sich in diesem Sinne der **Tisch** in seiner verschiedenen Gestaltung: es sind die sogenannten **Konsolen,** welche schon von Ducereau ab bis

auf De Lalonde die Phantasie der Zeichner beschäftigten. Diese Prachttische Louis XIV. bestehen aus reich geschnitzten und vergoldeten Untergestellen mit glatter oder in Mosaik gearbeiteter Platte. Die vier Beine, die sich bisweilen sogar auf acht steigerten, gehen in der frühen Zeit der Lepautreschen Periode noch als pilasterartige Träger in die Höhe; auch die leicht geschweifte Form derselben in Gestalt von Voluten hält sich noch eine Zeit lang. Dann aber schreitet man zu reiner Karyatiden- und Hermenbildung, und als man den Träger so weit durchbrochen hatte, daß er tatsächlich sich in zwei Teile spaltete, die am Fuße zusammengehalten werden, beginnt die Schweifung der Profile. Zwei sich kreuzende Stäbe spannten oberhalb der Füße stets die Beine zusammen: eine Disposition, woran das Louis XIV. festgehalten hat. In der Frühzeit ist die Symmetrie noch überall streng gewahrt, sie verleiht dem ganzen Stützenaufbau eine gediegene Standfestigkeit; die Ornamentation ist mit Bedacht auf die Funktion der einzelnen Glieder etwas derb entwickelt, sie ist reich, ohne jedoch die Grundformen zu erdrücken. Eine bemerkenswerte Einzelheit innerhalb dieses Stils ist das rankenförmige, aus durchbrochenen Bändern gebildete Muster (Quadrillé) mit Rosetten, das den Grund der von Ornamentranken entblößten Flächen netzförmig überzieht und belebt. An einfacheren Beispielen solcher Tische und Konsolen, die auch in Deutschland häufig sind, tragen die Baluster ohne Zwischenteil die breitwulstig profilierte Tischplatte. Nicht selten ziert rechtwinklig gebrochenes oder verschlungenes Bandwerk in der Weise Bérains den Wulst oder das Gesims unterhalb der Tischplatte. Die Akanthusblätter, von Lorbeerreisern unterbrochen, die gewöhnlich einem Medaillon entsteigen, überwuchern gern in kraftvollem Linienzuge das ganze Tischgestell.

Louis XIV.-Sessel, holzgeschnitzt und echt vergoldet, mit feinen alten Aubusson-Taschen.

Die größten Verschiedenheiten weisen indessen die Baluster und die Kreuze zwischen den Füßen auf. Als dann die geschwungenen Linien sich hier zeigten, geht die gleiche Begrenzung aller Formen mehr und mehr vor sich, von etwa 1670 an ist ihre Herrschaft im ganzen Mobiliar begründet: sie weisen schon auf das Rokoko der Régence hin. Nur die Werke der Ebenisten überhören zum Teil das Hereinbrechen einer neuen Zeit.

Bei den **Sitzmöbeln** der Zeit erhalten die tragenden Glieder die gleiche Formengebung wie an den Tischen. Breite Lehnstühle, niedrige Taburette sind dabei mehr und mehr auf die Hilfe des Tapezierers angewiesen, dessen Bedeutung in der Stilperiode recht eigentlich zur Geltung kommt. Dasselbe ist bei dem mächtigen Paradebett der Fall.

Anders gestalten sich die **Kastenmöbel**, wo die Flächendekoration an Schränken, Kommoden, hohen Uhrpostamenten usw. eine künstlerische Ausbildung erfuhr, wie sie bedeutender nirgends wieder erreicht worden ist. Der Name des berühmtesten Ebenisten in der Zeit des Louis XIV. — **Charles-André Boulle** (1642—1732) — bezeichnet in umfassendstem Sinne den Höhepunkt aller auf diesem Gebiete angewandten Verfahren. Gewiß hat dieser erste Kunsttischler Louis XIV. die Metalleinlage in ihrer Anwendung auf das Mobiliar ebensowenig erfunden wie die Holzintarsia. Beides sind alte Techniken, die fast überall, im Orient wie im Abendland, schon lange heimisch waren. Die Kunst, verschiedenfarbige Hölzer, seien es natürliche oder künstlich getönte, in Möbel einzulegen, war zu Beginn des 17. Jahrhunderts weit verbreitet. Vor allem den Niederländern kamen hierbei die Verbindungen mit ihren überseeischen Kolonien sehr zu statten, von wo sie das kostbare Material (bois des îles) in reicher Menge bezogen. Sie entfalteten in der Bearbeitung derselben jene ungemeine Geschicklichkeit, die der geniale Minister Colbert so wohl zu schätzen wußte, daß er namhafte Holzintarsiatoren an die königliche Werkstatt heranzog. Die holländische Holzmarqueterie strebte nach der flächenhaften Wiedergabe naturalistischer Blumen, verwertete neben den einheimischen auch exotische Pflanzenmotive, gruppierte sie zu dichten Sträußen in Vasen und gesellte diesen gern Vögel, Schmetterlinge u. dergl. zu; aber das Bestreben, die Fläche nach der Art textiler Erzeugnisse möglichst gleichmäßig mit breiter Zeichnung zu füllen, ließ sie die Schranken des guten Geschmacks oft überschreiten; nicht selten überwuchert die eingelegte Arbeit die etwas formenschweren Kommoden und Schränke ohne jede Rücksicht auf eine durch die Kastengliederung notwendig gewordene Einteilung in abgegrenzte Felder.

Hat Boulle somit auch nichts neues entdeckt, so ist er doch der weitaus geschickteste und geistreichste der in dieser Manier arbeitenden Künstler gewesen. Er wird bezeichnet als Architekt, Bildhauer, Maler

und Graveur; aber alle die anderen Eigenschaften, die er in seiner Person vereinigte, sind an seiner Neuerung im Fache der Möbeltischlerei ersichtlich. Streng architektonisch ist der stets solide Aufbau, ist die Konstruktion seiner Möbel; er weiß die Massen kräftig auseinderzuhalten und sie mit funktioneller Bedeutsamkeit zu gliedern. Malerisch ist der Charakter seiner Schmuckformen im Großen wie im Kleinen; durch wohl abgewogene Übergänge löst und verbindet er kräftige Kontraste, offenbart in der sorgfältigsten Zusammenstellung der Materialien, die er für seine eingelegten Arbeiten verwandte, das feinste Verständnis für kolo-

Schreibtisch, feine alte Boulle-Arbeit.
In Privatbesitz.

ristische Wirkung. Es ist die Stilart Bérains, welcher sich Boulle zumeist bei seinem Flachornament hinneigt, während er für die glänzend vergoldeten Bronzen und sonstige plastische Verzierungen die Vorlagen von Lebrun, Warin oder Cucci heranzieht; aber die Art, wie er die verschiedenen Elemente zu einer wirkungsvollen Einheit zusammenschloß, wie er mit allezeit sicherem Geschmack das Beste für seine Zwecke verwendete: das alles ist die Art eines Künstlers von genialem Zuschnitt.

Gewiß ging die Neuerung nicht ohne einige Gewaltsamkeit vor sich. Indem Boulle nach Schildpatt, Elfenbein, Kupfer und Zinn griff, um damit die Ebenholzfläche seiner Möbel einzulegen, drückte er das Holz zu einem bloßen Gerüst eines luxuriösen Überwurfes herunter. Seine

ersten Werke leiden, soweit sie nicht blos mit Holz marketiert waren, an einer gewissen Überfülle an metallischen Einlagen; später befleißigte sich der Meister einer größeren Mäßigkeit in der Flächenmusterung, die Regel ist dies bei den Werken seiner Blütezeit, die um die Wende des 17. Jahrhunderts, etwa 1695—1700 anzusetzen ist. In formaler Hinsicht bildete Boulle den klassischen Typus der Stilperiode Louis XIV. aus.

Es ist schwierig, die in den Museen und sonstigen Sammlungen erhaltenen Arbeiten Boulles nach den verschiedenen Methoden seiner angewandten Technik zu unterscheiden; denn die meisten seiner Möbel sind von Schülern oder Nachahmern repariert oder gar direkt kopiert worden. So sind im Garde-meuble zu Paris sechs bis auf geringe Einzelheiten völlig gleiche Schränke aufbewahrt, die höchst wahrscheinlich Kopien eines ursprünglich von Boulle herrührenden Werkes darstellen. Diese sechs Schränke gehören paarweis zusammen; denn dadurch, daß die Fläche durch Ausschnitte das entgegengesetzte Verhältnis des Grundes zum Ornament aufweist, entsteht dieselbe Arbeit in gewissem Sinne immer doppelt, und so wurden auch die gleichen Möbel als Gegenstücke geschaffen. Immerhin aber wird die première partie — und darunter versteht man die Metallmarketerie auf Schildpattgrund — höher geschätzt als ihr Widerspiel, die contre-partie.

Zu Anfang seiner Tätigkeit scheint Boulle nur Einlagen von verschieden gefärbten Hölzern gemacht zu haben; in seiner Glanzzeit benutzte er als Grundlage dunkles Schildpatt mit eingelegtem Kupfer, wozu dann vergoldete Bronzefiguren großen Stils kommen; und am Ende seiner Laufbahn erscheinen groteske und komische Bronzefiguren auf einem mit Kupfer und Zinn eingelegten bunten Schildpattgrunde. Indessen läßt sich seine Tätigkeit durchaus nicht in die angeführten drei Perioden streng abgrenzen, denn es ist erwiesen, daß er oft zu gleicher Zeit in allen drei Manieren gearbeitet hat. Fünfzig Jahre lang beherrschte Boulle unbestritten die französische Kunsttischlerei. Dem Beispiele des Hofes folgend überhäuften ihn Aristokraten, Finanzleute, Minister und fremde Diplomaten mit ihren Bestellungen, und wer ein vornehmes Haus machen wollte, mußte es mit Boulleschen Möbeln schmücken. Es ist bekannt, daß Boulle für mehrere ausländische Fürsten arbeitete, u. a. für den König von Spanien und den Kurfürsten von Köln. Auch die bayerischen Prinzen kamen 1725 zu kurzem Aufenthalt nach Paris, um die Werkstatt dieses berühmten Meisters zu besuchen. Diese hatte sich mit der Zeit in eine Fabrik verwandelt, worin unter Boulles Aufsicht hunderte von Tischlern, Ciseleuren und Vergoldern arbeiteten.

Die Möbeldekoration, welche diesen Künstler berühmt gemacht hat, ist die denkbar konservativste gewesen, sie ist am wenigsten von den Wandlungen der Mode beeinflußt worden; denn fast bis an das Ende des 18. Jahrhunderts, besonders zu Beginn des Stiles Louis Seize, wurden

Boulle-Möbel angefertigt. So ist es gekommen, daß der Typus des Stiles Louis Quatorze im Mobiliar weit über die Regierungszeit des großen Königs sich in verhältnismäßiger Stilreinheit erhalten konnte.

Boulle stammte übrigens nicht nur selbst von Möbeltischlern ab, sondern hinterließ auch vier Söhne, die sämtlich die Kunst ihres Vaters ausübten. Jedoch scheinen sich diese Söhne, die alle vier den Titel »Hofschreiner« führten und für die königlichen Schlösser arbeiteten, nicht besonders hervorgetan zu haben, obgleich sie wie ihr Vater zugleich Tischler, Marketeure und Ciseleure waren. Ihre Zeitgenossen, die dem Vater so reiches Lob gespendet hatten, schätzten die Söhne wenig, und wir wissen so gut wie nichts von ihren Arbeiten. Doch sind aus ihren Werkstätten jene Künstler hervorgegangen, die später den graziösen Hausrat schufen, der als Stil Louis XV. bekannt ist.

Als dann in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die französischen Möbeltischler durch ihre geschmacklosen Übertreibungen die Manier Boulle's in Verruf gebracht hatten, blieben jene Möbel, die zweifellos aus seiner Werkstatt hervorgegangen waren, bei allen wirklichen Kennern, Liebhabern und Sammlern umsomehr ein Artikel eifriger Nachfrage. In allen Versteigerungskatalogen jener Zeit werden seine Arbeiten besonders genannt und lobend hervorgehoben. Natürlich wurden dadurch die Handwerker und später die Fabrikanten zu Nachahmungen oder gar zu direkten Kopien aufgemuntert, und ganz besonders in den Jahren 1840—1860 ist der Pariser Möbelmarkt mit solchen Kopien überschwemmt worden: allerdings mit so ungenau und roh ausgeführten Kopien, daß sich nur ein ungeübtes Auge von ihnen täuschen läßt.

Der Régencestil

bezeichnet in Frankreich die Zeit von 1715—1723, er tritt unter der Regentschaft des Herzogs von Orleans ein, gewissermaßen als ein Übergang, der die älteren Formen des Stiles Louis XIV. etwas lockert, aber noch nicht der völligen Willkür des Rokoko verfällt.

Das allgemeine Ornament der Régence ist besonders durch zwei Meister bezeichnet, deren Entwürfe uns in Stichen erhalten sind: es ist Antoine Watteau (1684—1721) und Gilles-Marie Oppenort (1672 bis 1742). Ersterer beherrscht zunächst die gemalte Wanddekoration; er hat sich auch mit dekorativen Füllungen beschäftigt, in denen seine Figuren von grotesken Formen umspielt sind, die sich auf den ersten Blick als Fortsetzungen von Bérains Kunstweise zu erkennen geben. Auch bei Watteau sind die umrahmenden und oft die tragenden Teile aus Bändern und Kurven gefügt; aber die Schwingungen sind weicher, die Durchflechtungen zwangloser als bei Bérain. Diese Steigerung der Kurvenwelt scheint Watteau wiederum durch zwei geistesverwandte

Meister, Claude Andrau' (1658—1734) und Claude Gillot (1673—1722) vermittelt worden zu sein. Die übrige Dekoration des Régencestiles aber bestimmte Oppenort, der Hofbaumeister des Regenten. Er war der Sohn eines flämischen Tischlers und hatte seine entscheidenden Studienjahre auch in Rom verbracht. Seine freie Affassung der Bauformen, die Lust an kräftigen, plastischen Gebilden, an keckem Naturalismus, den Sinn für große Maßstäbe hat er aus Italien heimgebracht, in allen Stücken das Gegenteil von dem, was der elegante Klassizismus seiner französischen Zeitgenossen erwartete. Und wo er sich gehen lassen konnte, wendete er seine römischen Studien unmittelbar an. An anderen Stellen, namentlich bei seinen Möbelentwürfen, legte ihm die heimische Tradition einige Fesseln an, sie sind daher, auch wo sie neue Motive zeigen, im ganzen maßvoll gehalten. Einen durchweg eigenen Formenkreis hat er daher kaum geschaffen; aber man muß ihn als den anregendsten Erfinder der Régence gelten lassen. Was überhaupt die Formenwelt dieses Übergangsstils zumeist beherrscht, das ist die wachsende Neigung zur geschweiften Linie, zur Vereinigung mannigfacher Krümmungen, als Steigerung des Kurvenstils, der schon die Spätzeit Ludwigs XIV. bezeichnet. Auch der Bildhauer Pineau gehört noch in den Kreis der tonangebenden Meister des Régencestils. Im Ganzen darf man sagen, daß im allgemeinen Ornament die Übergangszeit dort endet, wo das Muschelwerk einsetzte. Auch Oppenort verwendet nur einzelne Muscheln, ohne daraus einen allgemeinen plastischen Stoff zu machen.

Als Vorläufer der neuen Richtung erscheinen im 17. Jahrhundert schon die geschnitzten Tischmöbel, und auch Boulle hatte sich in seinem Schaffen dem sich regenden neuen Geschmack schon nicht ganz verschließen können. Einige seiner Kommoden lassen das deutlich erkennen.

Noch ein anderer Ebenist dieser Zeit, Charles Cressent (1685—1768), wird als charakteristisch für den Régencestil genannt. Auch bei ihm wirkt noch die Tradition des Stiles Louis XIV. nach. Seine Möbel sind nicht mehr massiv, sie imponieren nicht mehr durch eine gewisse Monumentalität, aber noch immer wahren sie den Schein solider Standfestigkeit. An Stelle gerader Linien sind durchgängig geschweifte Konturen getreten, auch eine gebrochene Bogenverbindung findet Verwendung, aber alle Kurven sind noch vorsichtig und maßvoll, sie deuten keine andere freiere Bewegung an, als dem Stile dienlich, sie widersetzen sich noch launenhafter Willkür im Sinne des ersten Rokokos von Meissonier. Die **Kommoden** werden mobiler, sie erheben sich vom Boden, noch wird ihnen die Bewegung schwer [und wie unwillkürlich laden sie zwischen den Füßen nach unten aus; sie haben ihre Steilheit im Aufbau verloren, sie wölben, dehnen sich in die Breite, bauchen sich weit aus zu jener der Régence ganz besonders eigenen Form der »Commode ventrure«, die in vielfachen Varianten, sarg- 'oder kessel-

artig, eine ungemeine Verbreitung über alle Nachbarländer gefunden hat, wo sie dann namentlich in Deutschland in der ausschweifendsten Weise des echtdeutschen Rokoko mit Bronzen dekoriert wurden.

Auch Landrin, von dem das Hamburgische Museum eine Kommode besitzt, arbeitete im Stile der Übergangszeit zur Epoche Louis XV.; die Form jener Kommode weist indessen auf einen etwas früheren Typus hin, welcher der forme ventrure vorausging; nur die Bronzebeschläge mit ihren Rocaillemotiven und die eigenartige Furniereinlage lassen den Fortschritt in der Stilentwickelung deutlich erkennen.

Übrigens hatte sich der Bronzebeschlag allenthalben schneller der neuen Formensprache angepaßt, als das konstruktive Möbelgerüst. Die Kunst der Bronzisten stand in dieser Zeit, insofern sie nicht für Monumentalwerke in Anspruch genommen wurde, in engster Verbindung mit der Möbeltischlerei, häufig einfach in deren Dienst. So z. B. arbeiteten Jacques Confesseur und Domenico Cucci noch in den Werkstätten Boulles. Es erscheint daher natürlich, daß an der Schwelle des Rokoko vor allem der Bronzebeschlag den Stilwandel am besten erkennen läßt, zumal auch die Metallmarketerie Boulles aufgehört hat, tonangebend zu sein und das Holzfurnier sich mit der chinesischen Lackarbeit in die Herrschaft teilt. Das Vordrängen der Bronze beschränkt sich dabei zunächst auf einzelne Möbelteile: Schlüsselloch und Henkelbeschläge, Fuß- und Eckansätze gewinnen immer mehr an Bedeutung. Dann überzieht die Bronze aber die Flächen, erst in bescheidenem Rahmenwerk, dann in der Zeichnung immer bewegter und kühner. Mehr und mehr setzen sich vegetabilische Elemente an, naturalistische und stilisierte, bald wird das Blattwerk durchsetzt von Andeutungen des Muschelwerks, bald von ihm verdrängt, die Akanthusblätter erscheinen in allen möglichen Gestaltungen; mehr und mehr tritt Blumenwerk hinzu, auch mehren sich die Tierformen, Putten mischen sich hinein und es folgt der ganze Apparat allegorischer Embleme. Mit derartigem Beschlagwerk werden während der Régence schon die Flächen verziert, von talentlosen Nachahmern aber bald auch teilweise zerstört.

Der eigentliche Rokokostil

umfaßt in Frankreich nicht die ganze Regierungszeit Louis XV. (1723 bis 1774); es decken sich daher die Begriffe »Louis Quinze« und »Rococo« für die Verhältnisse des Ursprungslandes dieser Stilarten keineswegs. Im französischen Mobiliar war das Rokoko erst am Ende der dreißiger Jahre des 18. Jahrhunderts zur vollständigen Ausbildung gelangt und herrscht dann während eines Jahrzehntes: bis etwa zum Beginne der 1750er Jahre. Es wird berichtet, daß der aus Turin stammende Goldschmied Juste Aurèle Meissonier (1695—1750), den seine Zeitgenossen

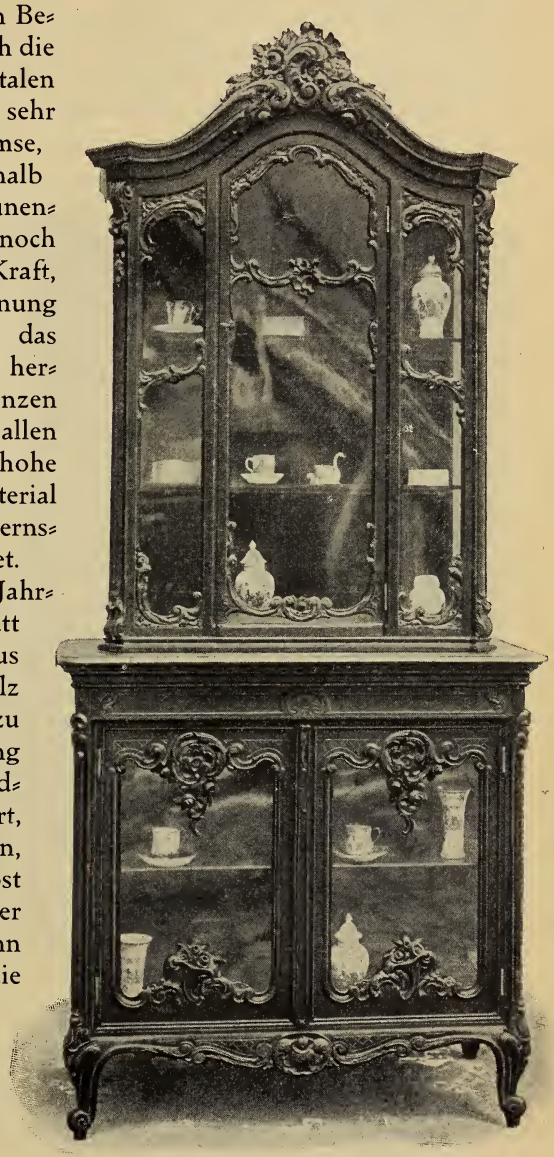
als den Schöpfer der wesentlichen Motive und als den Hauptführer dieser Stilepoche ansahen, im Jahre 1736 ein nach seinen Zeichnungen ausgeführtes Kabinett zur Schau gestellt hatte, das von aller Welt als Wunderwerk angestaunt wurde, so daß dem Meister der Sieg seiner neuen gefestigten Geschmacksrichtung gewiß war.

Die Grundelemente des französischen Rokoko-Ornaments, wie Meissonier sie aus dem wuchtigen, maßlosen Empfinden des italienischen Barock entnommen hatte, bestehen im Naturalismus, im Muschelwerk, in den gewundenen Linien und in der unsymmetrischen Behandlung aller Einzelformen. Der Naturalismus äußert sich sowohl in der Plastik, als auch im Flachornament, er beruht auf einem liebevollen Studium und malerischer Verwendung: Blumen, Blattwerk und Figuren erscheinen in möglichst naturgetreuer Auffassung; dennoch ist die ornamentale Behandlung eine höchst reizvolle, in anmutiger Gruppierung der Blumenwelt ist diese Kunst des 18. Jahrhunderts nicht übertroffen worden. Leichte Gewinde, zierliche Gruppen, volle Körbe, üppige Füllhörner, flatternde Blüten, durchsichtige Kränze, gestreute Zweige, alles, was der geschulte Zeichner aus der Blume zu fügen weiß, findet sich auf der Fläche oder im Relief, als ruhige Füllung oder im bunten Spiel der Rahmen, als gesondertes Motiv oder zwischen Schnörkeln und Muscheln. Aus der Füllung verschwindet das Laubornament gänzlich. Der ruhige Rhythmus der klassischen Akanthusranke ist verloren gegangen, im Rahmenwerk und an den struktiven Teilen der Möbel treten die einzelnen Blätter, lang, schmal, oft wie Palmenwedel behandelt, entweder begleitend auf oder sie schießen, freilich unorganisch, direkt aus dem plastischen Stoff hervor; oft sind sie vom Muschelwerk kaum zu unterscheiden. Aber auch das Steinreich ist aus den Grotten der italienischen Barockgärten in den Formenkreis des französischen Rokoko gezogen: Felsen- und Tropfsteinbildungen werden in das Ornament der Füllungen übernommen, Trophäen und Embleme setzen sich dazwischen und so verdrängen die wunderlichsten Gestaltungen in kurzer Frist alle zierlichen Grotesken der Régence. Dieser Richtung des Meissonier wurde im ganzen Kunstgewerbe schnell gefolgt; nur die französischen Baumeister hielten an klassischen Überlieferungen fester, so daß das Rokoko mehr ein Stil der Dekoration und des Kunstgewerbes geblieben ist. Aber auch in der Innenkunst dieser Zeit blieb gerade Frankreich maßvoller als seine Nachahmer.

Die Möbel stehen in enger Wechselwirkung mit der Dekoration des Rokoko; sie lassen am besten erkennen, wie dieser Stil den tektonischen Gegensatz von Last und Stütze auffaßte. Tragende und getragene Teile, Stützen und Last, die ganze Fassade und Gestalt derselben bog und schweifte sich, so die Füße, der Sitz, die Lehnen der Sitzmöbel. Es steht in der Geschichte der technischen Künste einzig da, in welchem Maße man sich

in dieser Periode im Möbelbau von den Gesetzen der architektonischen Tradition unabhängig zu machen wußte. — Bei Schränken und Getäfel findet man in der organischen Belebung des Rahmenwerks durch die oben geschilderten ornamentalen Motive Ersatz für die nun sehr spärlich vorkommenden Gesimse, Pilaster und Säulen. Innerhalb einer gewissen Willkür und Launenhaftigkeit herrscht aber dennoch eine anmutig schöpferische Kraft, die in der scheinbaren Unordnung der ungleichmäßigen Teile das Gleichgewicht doch wieder herstellt. Hierbei kommt dem Ganzen zugute, daß die Technik auf allen Gebieten der Kleinkunst eine hohe Stufe erreicht hatte: jedes Material wird im einzelnen mit bewundernswerter Eleganz durchgearbeitet.

Schon die Frühzeit des 18. Jahrhunderts hatte begonnen, statt der Boullearbeit Furniere aus Rosen-, Veilchen- und Atlasholz als Belag der Möbelflächen zu verwenden; ihre Glanzwirkung zwischen den blinkenden Goldbronzebeschlägen wird gesteigert, indem nicht nur die Linien, sondern auch die Flächen selbst gebuchtet werden. Bei solcher Ausbuchtung kommt es dann freilich nicht mehr darauf an, die einzelnen Schubkasten tektonisch zu trennen, sondern das Metallornament zieht sich in freier Bewegung über die ganze Fläche der Kommoden oder Schränke hin.



Prunkschrank, Louis XV.
Original in Privatbesitz.

Für die Sitzmöbel, die Stühle und Sofas, für die Tische und Konsolen — die Wandtische hingen mit der Täfelung des Zimmers zusammen — wurde die geschnitzte Holzarbeit, meist mit Vergoldung und

Malerei bevorzugt. Und gerade hier macht sich in den Gestellen dieser geschnitzten Möbel das neue Formengefühl des eigentlichen Rokoko insofern geltend, als man keineswegs den Gedanken an die Standhaftigkeit des Ganzen wahrt, sondern den Gegensatz zwischen Last und Stütze vollständig verwischt. Mit einer Kühnheit und Konsequenz, die man bewundern muß, wissen die französischen Tischler das ganze Gefüge einem einheitlichen, großen Linienzuge unterzuordnen.

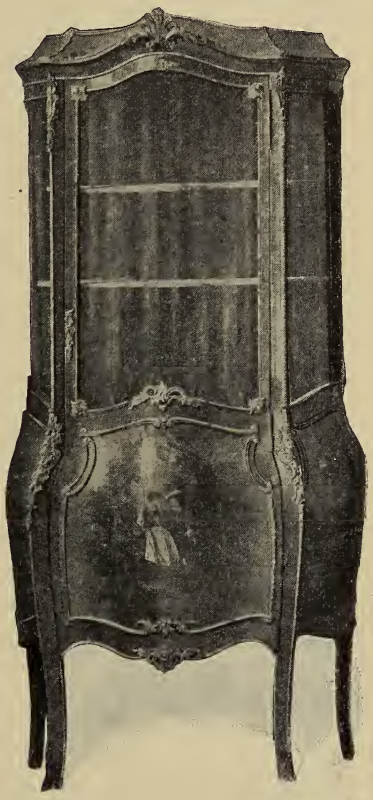
Feine Vitrine mit Bronzen, Louis XV.

In der Möbeltischlerei ist keiner mit größerem Talent dem mit allem Reiz des Ungewöhnlichen ausgestatteten Ideal Meissoniers gefolgt als Jean Jacques Caffieri (1678 bis 1755), dessen Arbeiten sich sein Sohn Philippe so eng anschloß, daß seine Eigenarten von denen des Vaters sich nicht unterscheiden lassen. Man besitzt von ihnen auch elegante Hänge- und Standleuchter, Uhren und dergleichen, und im Jahre 1742 hatten sie für den König Ludwig XV. zwei große Spiegel mit reichen Bronzerahmen auszustatten und wahrscheinlich auch die Metallteile für die übrigen Möbel zu liefern, die als Geschenk an den Sultan gingen. Es ist bekannt, daß das französische Rokoko-Mobiliar eine kaum erfreuliche Umwälzung in der allgemeinen türkischen Ornamentation hervorrief, was sich namentlich in den dem orientalischen Bedürfnis am nächsten liegenden Textilien offenbart.

Umgekehrt blieben aber auch der französischen Raumkunst dieses Zeitalters in textilen Dingen die orientalischen guten Originalmuster nicht verschlossen. Schon gegen Ende des 17. Jahrhunderts, also noch unter Ludwig XIV. begann in Frankreich die Entwickelung der Zeug-

drucks auf Grund der mit farbigen Blumenmustern bedeckten »Cotons«, die eine siamesische Gesandtschaft nach Paris gebracht hatte. Ihre Dessins wurden auf Seide und Baumwolle nachgeahmt und im bürgerlichen Mobiliar als Ersatz für die kostbaren Gobelinsbezüge verwandt, welche die Ausstattung der Sitzmöbel in Schlössern und Palästen besonders prunkvoll erscheinen ließ.

Im späteren Rokokozeitalter haben dann chinesische und japanische gestickte und gedruckte Wandbekleidungen den Anstoß zu den französischen bedruckten Cretonnetapeten gegeben. Ganz unbeteiligt ist ja auch die phantasiereiche Plastik und Malerei des chinesischen und japanischen Porzellans nicht an der Entwickelung der französischen Rokokoformen. Und als dann Bronze, Messing, Kupfer, Schildpatt und andere Einlagen von den Möbelflächen verdrängt waren, da traten Porzellanplaketten und vor allem chinesische Lackmalereien an ihre Stelle. Hiermit gelangen wir dann in den

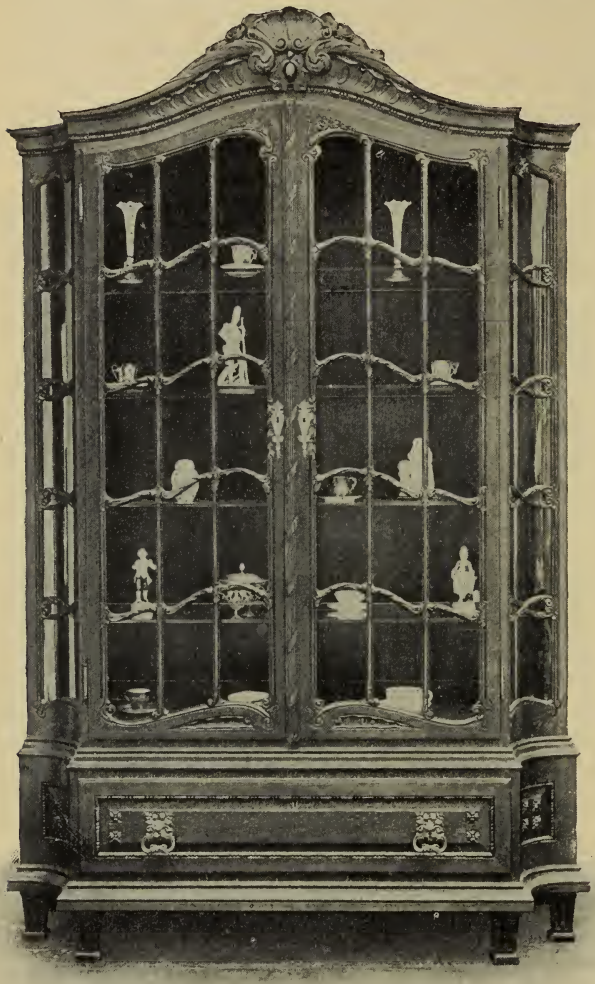


Vitrine Louis XV. mit Bronzen und Vernis Martin-Malerei.

Übergangsstil zum Louis XVI,

der noch zu Lebzeiten Louis XV. unter dem mächtigen Einfluß der Marquise von Pompadour einsetzte. Sie hatte eine besondere Vorliebe für Lackarbeiten und wandte daher ihre Aufmerksamkeit auf eine ganze Familie strebsamer Lackarbeiter, die sich redlich abmühte, den Bestandteilen des chinesischen Lackes auf die Spur zu kommen. Gelang es ihnen auch nicht, das Geheimnis zu ergründen, so stellten sie doch ein dem Vorbild nahe kommendes Produkt her, das in seiner Anwendung an Karossen, Tragstühlen und Kastenmöbeln aller Art die allgemeinste Anerkennung in kurzer Zeit fand. Der bedeutendste dieser Familie Martin war Robert Martin (1706—1765), der jüngste von vier Brüdern; ihm kam es nicht auf eine sklavische Nachahmung der chinesischen Lackarbeiten an, sondern er verwertete seine Erfindung zu selbständigen Dekorationen. Ein Sohn dieses Meisters hat übrigens im Dienste Friedrichs des Großen im Potsdamer Lustschloß Sanssouci herrliche Lackarbeiten hinterlassen.

Nach dieser neuen Verzierungsart für Möbel, die sich im übrigen noch als maßvolle Rokokowerke darstellen, kommt dann doch in etwas die Holzmarketerie wieder zu ihrem Recht. Auch halten sich die Formen und der ganze Aufbau der Möbel wieder in natürlicheren Grenzen. Der Bronzebeschlag wird beschränkt, es kommen wieder antikisierende Elemente hinein, und im ganzen überwiegt die Freude am glänzenden Schein lichter Tönungen, wozu für die sorgfältige Behandlung der Hölzer reichliche Mittel zur Verfügung stehen. Als glänzendes Beispiel hierfür wird die in der Art Martins hergestellte Encoignüre aus dem Mobilier national in Paris genannt. Ferner ist bezeichnend für die Möbel des Übergangsstils zum Louis XVI. der berühmte Schreibtisch Ludwigs XV., der von Oeben begonnen und von Riesener vollendet wurde. Die Cylinderform dieses »Bureau-secrétaire« war um die Zeit seiner Anfertigung (1769) noch etwas neues; ihre Erfindung wird dem Fürsten Kaunitz zugeschrieben. Das Werk ist als freistehendes Möbel komponiert; die Beine streben aus einer Blattvolute empor, dort, wo sie stützen sollten, sind hängende Löwenfelle in Bronze dargestellt, und die Volute am Fuß treibt einen dicken Blattwulst um die innere Kante



Feiner Glasschrank,
Übergangsstil von Louis XV. zu Louis XVI

des Tischgestells. Alle Felder sind mit Marketerie reich geschmückt. Bronzefiguren und Medaillen haben zur reichen Ausstattung beigetragen; über dem Cylinder zieht sich eine durchbrochene Galerie — ein für Riesener charakteristisches Merkmal — in deren Mitte eine Uhr von Lepautre steht. Dergleichen Stilart paßt sich auch Pierre Devizot an, von dem ein reizendes Tischchen aus der Zeit um 1770 bis 1775 im Privatbesitz zu Wien erhalten ist. Die größere Züchtigkeit der Bewegung, die helle, reiche Blumenmarketerie seiner Wandungen, die klaren Metallumfassungen sind im Geschmacke des frühen Louis XVI., während seine etwas verwickelte Raumdisposition — der als Aufsatz erscheinende Teil mit vier Schubladen kann versenkt werden, worauf die aufgeschlagene Platte geschlossen wird — dann die durchgängige Schweifung der Konturen und Flächen, die Rocaillemotive der Füße und die schüchternen Ranken der Beinkanten, dem echten Louis XVI. gegenüber als Gewohnheiten einer im Schwinden begriffenen Geschmacksrichtung erscheinen.

Feiner Geschirrschrank,
Übergangsstil von Louis XV. zu Louis XVI.

Im übrigen muß unter allen Meistern dieser französischen Stilepoche Riesener als derjenige bezeichnet werden, welcher für seine Zeit das galt, was Boulle für die Geschichte der Möbel Louis XIV. gewesen war; nur daß Riesener sich jeder Stilnüance des 18. Jahrhunderts williger zu fügen wußte. Solange er bei Oeben arbeitete und in den ersten Jahren nach dessen Tode (1765) glaubte sich der Künstler dem absterbenden Rokoko gegenüber noch verpflichtet; erst in den siebziger und achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts bekannte er sich offen zum neuen Stile Louis XVI.

Der Stil Louis Seize

schließt ein nochmaliges Zurückgreifen auf die Antike in sich. Schon um 1760 war in Frankreich die Reaktion gegen das Rokoko so mächtig geworden, daß die Herrschaft des neuen Klassizismus die Oberhand gewann. Man vermochte den Formenkreis des Rokoko keinen neuen Steigerungen mehr zugänglich zu machen; das Muschelwerk und seine Begleiterscheinungen waren erschöpft.

Äußere Einflüsse halfen den Umschwung des französischen Geschmackes mit herbeiführen, wobei wieder die Marquise von Pompadour Gelegenheit fand, ihre weitreichende Macht zu entfalten. Sie war eine Anhängerin der echten Antike, und als die Aufdeckung des verschüttet gewesenen Herculanum (1719) und Pompeji (1748) begann, der die Franzosen weit mehr Teilnahme als selbst die Italiener entgegenbrachten, sandte sie ihren Bruder und einige Künstler dahin, um diese echten Zeugen des klassischen Altertums zu studieren. Da sah man nun freilich, daß die Antike, wie man sie nach Palladio, ja selbst nach Vitruv sich vorgestellt hatte, von der wirklichen der Griechen und Römer gründlich verschieden sei und diese ganz andere Begriffe von Schönheit gehabt hatten. Man warf sich mit aller Macht auf das Studium der aus den Tiefen der Erde wieder zu Tage getretenen Vorbilder, und die Regeln und Formeln aller Akademiker verloren alles Ansehen. Aber auch das Rokoko mußte natürlich unter solchen Gesichtspunkten als eine Verirrung des Geschmackes erscheinen, nachdem man aus dem Wandschmucke in den Ruinen von Pompeji ersehen hatte, wie die Zierkunst von den Alten ausgebildet war.

Das Mobiliar fährt wie ängstlich zusammen unter der Strömung der neu erstandenen antiken Elemente: überall herrscht wieder Gradlinigkeit und die Benutzung griechischer und römischer Architekturformen vor. Die gebrochene, ausgeschweifte Linie, das Unsymmetrische wurde durch einen strafferen Zug zu ersetzen gesucht, so daß damit zugleich die Struktur wieder in ihr Recht eintrat und nicht mehr das Ornament statischen Zwecken zu dienen hatte; es erhielt wieder seine Stelle als bloßer Schmuck, in welcher es den Möbeln angefügt wurde. Wo wir auch

hinblicken auf die französischen Möbel der Zeit von 1760—1770: überall sagen sie uns, daß sie der unruhigen Rokokolaune müde sind. Natürlich erinnern immer noch beiläufige Einzelheiten in etwas an die frühere Zeit, aber im allgemeinen gewahren wir in diesem Maria-Antoinetten-Stil von Klein-Trianon deutlich die klassische Absicht der für die Antike begeisterten Zeit.

Der Hauptvertreter des Stiles Ludwigs XVI. in der Möbelindustrie ist der oben genannte Riesener; neben ihm ist J. F. Leleu und Claude Charles Saunier zu nennen, dann ganz besonders Martin Calin. Riesener's Talent in der Erfindung geschmackvoller Möbel dieser Stilart ist unerschöpflich gewesen; in England, in Frankreich haben sich zahlreiche

Tisch von Riesener »die Musen« mit vergoldeten Bronzen und Marmorplatte.

Erzeugnisse seiner liebenswürdigen Boudoirkunst erhalten. Noch immer oder wieder von neuem spielt der Bronzeschmuck daran eine bevorzugte Rolle: man merkt, wie der Stil Louis XVI. mehr und mehr im Laufe seiner Entwickelung naturalistische Blumen im Beschlagwerk aufnimmt und im allgemeinen reicheren Einzelschmuck zuläßt. Aber die Vollendung der Bronzearbeit ist nicht der einzige Vorzug der Riesener'schen Möbel; ebenso geschickt wie er Maqueterie anwandte, ebenso meisterhaft wußte er die Lackarbeit zu handhaben. Beide Techniken gelangen zu hoher Bedeutung in den Kastenmöbeln dieser Zeit; in ihrer struktiven Gestaltung scheinen sich Riesener und sein Rivale Carlin an das Vorbild Boulle's gehalten zu haben, aber in den Profilen und allgemeinen

Verhältnissen ist alles feiner und schlanker. Dabei sind alle Liebhabereien, welche die Stilart Louis XVI. charakterisieren, vertreten: die schlanken Karyatiden, der leichte Blumenschmuck, das zierliche Rankenwerk, die Medaillons usw. Aber Riesener hat auch einfachere Möbel geschaffen, namentlich verdienen seine Kommoden besondere Beachtung. Von strengem, gradlinigem Aufbau zeigen sie unterhalb der Deckplatte einen kräftigen Bronzefries, auch Girlanden und antikisierende Wellen, Eierstäbe und dergl. Die großen Flächen sind einfach umsäumt von Perlschnüren und glatten Leisten, meist dreiteilig, bei den früheren marketiert, später ohne Holzeinlagen, entweder mit Lackfüllungen und

Kommode von Bennemann.
Im Museum »Garde-meuble« in Paris.

Porzellaneinlagen oder die blanke Politur des mehr und mehr in Mode gekommenen Mahagoniholzes zeigend. In letzterem Falle werden nur die Schlüssellöcher und Handgriffe durch Bronzeauflage hervorgehoben, jene mit runden Rosetten, diese mit flatternden Bändern und kleinen Girlanden geschmückt. Die Füße sind kurz und kreiselförmig, in die Ecken schieben sich Säulen ein, meist kanneliert und seit den 1780er Jahren mehr und mehr antiken Vorbildern nachgeahmt.

An dem Entwickelungsgang der Louis Seize-Möbel hatten auch deutsche Künstler hervorragenden Anteil, die in der letzten Hälfte dieser Stilperiode in Paris tätig waren: David Roentgen und Wilhelm Bennemann sind hier vor allem zu nennen. Ersterer zeichnete sich aus durch die Kunst, mit der er die Marketerie zu beherrschen verstand. Nicht

in der Erfindung neuer Kunstformen lag seine Meisterschaft, sondern um die Technik an und für sich hat er sich große Verdienste erworben.

Es waren die tropischen Hölzer damals in Mode gekommen, wodurch der Möbeltischlerei eine Menge neuer Holzarten zugeführt wurden. Hier kam es darauf an, die Fülle der natürlichen Töne durch kunstgerechte Färbung zu unterstützen: es ward der Formengebung dadurch eine freiere Bewegung gestattet, die dem künstlerisch-naturalistischen Zuge der Zeit angepaßt war, allerdings anders, als im Sinne des Altmeisters Boulle. So fanden sich denn allerlei lebende Szenerien, namentlich auf den Tischplatten ein, in Art orientalischer Flächenkunst, solange

Sofa, Louis XVI., holzgeschnitzt und vergoldet, mit feinem Aubusson-Bezug.

Chinesen und Perser mit ihren Vorbildern die damalige Modelaune zu befriedigen im Stande waren. Einige der besten Arbeiten von David Roentgen, zwei Wandtafeln, einen Schreibkasten und zwei Spieltische, besitzt das K. K. Österreichische Museum in Wien. Namentlich sind es die beiden Tafeln, welche dem Umfange nach wohl die großartigsten Arbeiten in Holzmosaik darstellen; sie enthalten in lebensgroßen Figuren Ereignisse aus der Geschichte des Coriolanus: groß und flott gezeichnet, aber nur wenig abschattiert in den Tönen der Hölzer. Die beiden Tische sind mit Chineserien geschmückt, der Schreibkasten, ein großes und kunstvolles Meisterstück seiner Art, mit Allegorien der Kunst und des Handwerks

Mehr im Sinne des vielseitigen Boulle ist der Aufbau der Möbel von Bennemann, streng architektonisch, als ob man zur früheren Periode zurückgekehrt wäre; dabei liegt eine mächtige Großzügigkeit in den Einzelheiten seiner Formen durch den Bronzebeschlag. So in einer der Kommoden im Garde-meuble in Paris (vergl. Abb. Seite 78). Knapp bemessene kannelierte Säulen mit einer Art des korinthischen Kapitäls bilden die stützenden Teile, auf ihnen ruht eine schwere Marmorplatte, die in Anlehnung an antike Tradition für dergleichen beliebt ist. Die

Sessel, Louis XVI.,
holzgeschnitzt und vergoldet,
mit feinem Seiden-Bezug.

Sessel, Louis XVI.,
holzgeschnitzt und vergoldet,
mit Aubusson-Bezug.

Front des Möbels ist in großem Halbkreis gemustert mit einem am Löwenmaul hängenden Medaillon, welchem zu beiden Seiten in Voluten geschwungene Akanthusranken entsteigen; ebenso sind mit leichtem Schmuck die durch aufgesetzte Profile abgeschlossenen Zwickelfelder gefüllt. Als obere unterbrochene Abschlußborte sind wellige Ranken verwandt, unten durchgehend ein schmaler Rand mit antikisierendem Gehänge.

Außer Roentgen und Bennemann werden noch Weisweiler und Schwertfeger als deutsche Künstler im Dienste Frankreichs genannt. Letzterer vollendete im Jahre 1787 den noch heute im Klein-Trianon gezeigten Schmuckschrank der Maria Antoinette. Weisweiler arbeitete

Die von uns betriebene Herstellung von Möbeln und Dekorationsgegenständen in antiker Ausführung bringt es naturgemäß mit sich, daß wir uns auch sehr lebhaft mit dem

An- u. Verkauf antiker Originale

befassen. – Daneben halten wir auch ein reichhaltiges Lager in feinen alten

Gobelins, Verdüren etc.

Hierin sowohl wie auch in antiken Kunstgegenständen aller Art machen wir durch Vermittelung derselben Firmen, bei denen auch unsere Möbel zu haben sind, gern Auswahlsendungen.

Ziegenhorn & Jucker, Hoflieferanten, Erfurt

Neuwerkstraße 23/24.

Bitte die Rückseite zu beachten!

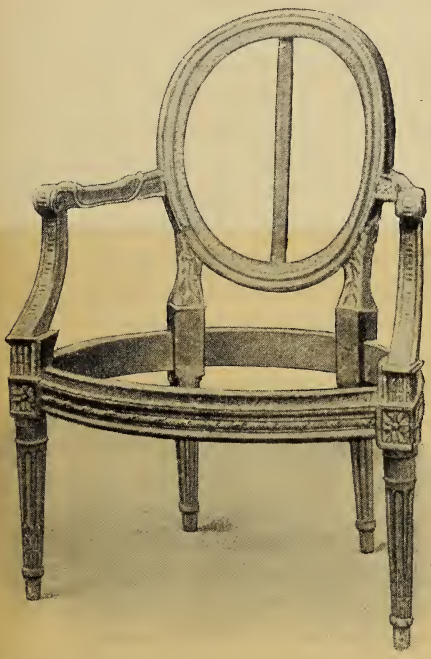
Infolge häufiger Nachfragen haben wir uns neuerdings auch auf die Herstellung feiner

·: französischer Stilmöbel :·

eingerichtet und uns dabei speziell den reichen holzgeschnitzten und echt vergoldeten Sitzmöbeln in Louis XIV., Louis XV. u. Louis XVI. sowie auch solchen aus Mahagoni mit Bronzen in Empire zugewandt. Die Fabrikation erfolgt unter so günstigen Bedingungen, daß wir bei der Lieferung von Gestellen dieser Art selbst unseren französischen Abnehmern noch ganz außerordentliche Vorteile bieten. Für Deutschland und andere Länder liefern wir diese Sitzmöbel auf Wunsch auch fertig gepolstert mit feinen Aubusson- oder anderen Bezügen. ·:·

mit seinem Neuwieder Landsmann Roentgen zusammen; sein Hauptwerk ist ein Damenschreibtisch aus St. Cloud im Louvre.

Die Sitzmöbel des Stiles Louis Seize, denen man keine Metallauflagen und Holzeinlagen als schmückende Zutat zu geben vermochte, vereinigen im Schnitzwerk des Gestelles das antikisierende struktive Element mit den Zierformen in ansprechender Weise. Auch hier, streng im Gegensatz zum Rokoko, überall durchaus gradliniger Aufbau, der sogar das Sofa viel von seiner Bequemlichkeit einbüßen läßt, so daß fast der Lehnstuhl begehrlicher erscheint. Alle Teile der Stützen be-



Sesselgestell, Louis XVI., holzgeschnitzt und vergoldet.

Stuhl, Louis XVI., holzgeschnitzt und vergoldet

stehen hier aus säulenartigen kannelierten Motiven, auch die nach unten spitz zulaufenden Beine gleichen einem durch Bänder zusammengehaltenen Stabbündel, auf deren kapitälartiger Bekrönung die herumgeführten breiten Tragleisten des Sitzes ruhen, die mit durchbrochen geschnitztem Bandmotiv versehen sind. Die Gesäßpolsterung ist nicht immer mit dem Gestell fest verbunden, sondern man schuf zuweilen eine muldenartige Vertiefung für ein hoch herausquellendes, abnehmbares Federkissen. Auch die etwas nach hinten sich neigende, gerade aufsteigende Lehne erscheint als selbständiges flaches Polster im geschlossenen Rahmenwerk, das durch die vom Sitz ausgehenden Ständer und schmalen Querleisten mit

frei geschnitzter, leichter Bekrönung gebildet wird. Die offenen Armlehnen setzen als runde gepolsterte Leisten an die Ständer an: hinten vermittelt zumeist ein aufwachsend sich anschmiegendes Akanthusblatt den Übergang, während vorn nicht selten ein Löwenkörper mit den Pfoten auf der säulenartigen Stütze ruht, die einer antiken Sphinx entsteigt. Alle Holzteile sind stark vergoldet auf weißem Ölanstrich, der nur in den Tiefen dezent zum Vorschein kommt, wodurch gerade das Sitzmöbel viel mehr als Kabinett und sonstiges Mobiliar im vollen Einklange steht mit dem weißen und vergoldeten Getäfel der Wandbekleidung sowie mit dem Kamin, unter dem hoch aufsteigenden Spiegel, aus weißem Marmor und reich vergoldeten Bronzen. Die gestickten, in Gobelin gewirkten oder in Seide gewebten Kissen und Bezüge beleben das Ganze. Alles ist in zarten, abgedämpften Farbentönen gehalten: hellblau und rosa vorwiegend, auf weißem Grunde, entsteigen daraus die Muster als gewundene Blumenkränze in reizvoller Stilisierung; Schäferszenen in unauffälliger Farbengebung sind eingewirkt, und wo die Leichtigkeit des Möbelgestelles schwere Gobelinbezüge verbietet, verleiht der matte Glanz des bedruckten Satins ein reizvolles, zur Stimmung der Intimität eines Boudoirs passendes Dekor. Für besondere Räume der Prachtentfaltung tritt zwischen dem Wandgetäfel auch die Seide in den Vordergrund, wo in Damasttapeten großer Luxus getrieben wurde. Durch die aus Ostindien eingeführten leichteren Musseline erhielt man einen willkommenen Ersatz für den Wandschmuck kleinerer Salons. Schon vorher hatte man angefangen, Stoffmuster auf Leinwand aufzudrucken; man versuchte dasselbe jetzt mit der Baumwolle, und indem man einen künstlichen Glanz hinzufügen lernte, erhielt man im Chits oder Zits das gewünschte Surrogat der Seide, das sich jeder Musterung, jeder Färbung, selbst dem zartesten Blumenschmuck gerecht erwies. Für luxuriösen Wandschmuck wurden im eigenen Lande wahre Kunstwerke in Gobelinwirkerei nach Kartons berühmter Maler geschaffen, mit denen auch die Möbelbezüge in kleineren, abgepaßten Stücken im Einklang standen. Der orientalische Fußbodenteppich mit seinen kräftigen Farben und seiner strengen Linienführung paßte nun allerdings nicht mehr in die Umgebung des tändelnden Geschmackes der Zeit, er wird ersetzt durch den sogenannten Savonnerieteppich, der in Knüpftechnik bunte Blumen und antikisierendes Ornament enthält, das ihn zum Spiegelbilde des gemalten Plafonds werden läßt.

Die deutschen Möbel des 18. Jahrhunderts

zeigen eine große Abhängigkeit von Frankreich. Hierzu trug wesentlich der Umstand bei, daß deutsche Fürsten, an deren Höfen man schon zur Zeit Ludwigs XIV. französische Sitten und Gebräuche so gern nachgeahmt hatte, nun auch vielfach in Frankreich selbst arbeiten ließen.

Von besonderem Einfluß auf die Einführung der französischen Kunstweise in Deutschland waren Nicolaus de Pigage und François de Cuvilliés.

Pigage war 1721 in Lothringen geboren und starb 1796 als Baumeister des kunstliebenden Kurfürsten von Pfalzbayern Karl Theodor in Mannheim; er hatte seine Studien auf der Akademie in Paris gemacht, sein künstlerisch am höchsten stehendes architektonisches Werk ist das Schloß Benrath (1756—1760) bei Köln.

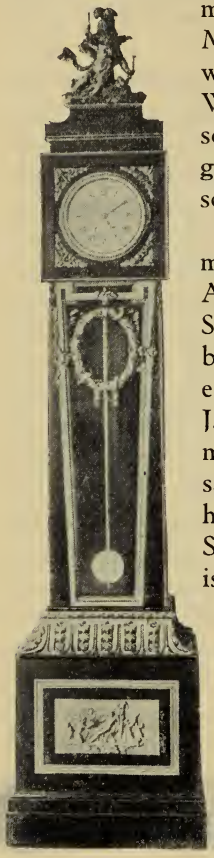
Cuvilliés (1698—1768) war erst in Frankreich einer der einflußreichsten Rokokobaumeister gewesen, wonach ihn (1738) der Kurfürst Karl von Bayern zu seinem Hofarchitekten ernannte. Von ihm sind Babenburg und Amalienburg im Nymphenburger Park, letzteres Intérieur (silberne Rokoko-Ornamente auf blauem oder goldenem Grund) eine Perle jenes Dekorationsstils; ebenso übertrifft die Wohnung Karls VII. in München an Pracht und Feinheit fast alle deutschen Einrichtungen jener Zeit.

Vor allem war es das Rokoko, dessen Art und Weise bei den deutschen Fürsten auf eine so große Vorliebe traf, daß sich seine Formengebung hier zwei Jahrzehnte länger, also bis gegen 1770 erhalten konnte.

Eine Ausnahme von dieser allgemeinen Bewegung des 18. Jahrhunderts in Deutschland machen die **Lütticher und Aachener Möbel,** deren namentlich das Suermondt-Museum der Stadt Aachen gute Beispiele aufzuweisen hat. Zunächst bleibt die Möbeltischlerei dort während des ganzen Jahrhunderts dabei, nur Eichenholz zu verwenden, und man geht in der Technik überhaupt seine eigenen Wege. Die Lütticher Holzschnitzer, deren Namen noch heute bekannt sind — Gérard und François Detombay, Dewandre, Vanderplante, Verbrugh, André und Jacques Vivrone — waren daher genötigt, in den Schweifungen mehr Maß zu halten, wenn sie auch sonst in Form und Ornamentik den Wandlungen der Pariser Mode folgten, nachdem sie Jahrzehnte lang am Alten, das in der französischen Residenz längst durch etwas neues verdrängt worden war, festgehalten hatten. Das charakteristische Aachen-Lütticher Möbel ist der **Porzellanschrank,** der gegen 1730 aufkommt. Er besteht aus zwei Teilen, einem Unterbau, der mit zwei Flügeltüren verschließbar oder kommodenartig mit drei Schubladen versehen ist und einem etwas zurücktretenden Aufsatze mit Glastüren. Dieser ist manchmal dreiteilig und in der Mitte mit einer Uhr oder einer offenen Nische versehen. Ähnlich im Aufbau sind die **Schreibschränke** oder sogenannten Sekretäre, bei denen der Hohlraum zwischen Aufsatz und Unterbau größer und mit einer Schrägplatte gedeckt ist, die aufgeklappt werden kann. **Kleider- und Wäscheschränke** haben meist kräftige ungeteilte Formen. Ihre Gliederung beschränkt sich auf das Gesims und Abschrägung der vorderen Seitenkanten. Zu dreiseitigen **Eckschränken** (encoignures) sind sowohl Porzellan- wie Schreib- und Kleiderschränke gestaltet. Auch Uhrgehäuse wurden mit dreiseitigen Sekretären verbunden. Sehr häufig kommen

hier auch die **Kastenuhren** vor, die das Gehäuse mit einem hohen und schlanken Kasten für die hängenden Gewichte und die ausgedehnte Pendelbewegung organisch verbinden.

Auf alle diese Möbel wurden nun die Zierformen der Zeit Ludwigs XIV., Laub- und Bandelwerk und die Palmettenmotive, die der Régence mit ihren angereihten Tulpenformen, dem Beginn der Muschel- und Rindenornamentik, die der Zeit Ludwigs XV. und Ludwigs XVI. in gleich geschickter Weise, aber in selbständiger Ausbildung übertragen: so formensicher und gewandt, daß diese Arbeiten die gleichzeitigen andern deutschen Möbel- und Holzschnitzereien weitaus überragen.



Standuhr, Louis XVI., Mahagoni mit Bronzen. Original in Versailles.

Wenn Aachener und Lütticher Möbel nun auch miteinander sehr verwandt sind und ein andauernder Austausch von Arbeitskräften zwischen den benachbarten Städten wahrscheinlich ist, so bestehen doch zwischen beiden einzelne Unterschiede. In das Gebiet der Möbelerzeugung hat nämlich auch der Aachener Baumeister J. J. Couven eingegriffen, wodurch charakteristische Merkmale sich für Aachen ausgebildet haben, und man kann sagen, daß hier im allgemeinen ruhigere Formen vorherrschen, als in Lüttich. Auch die Verzierung mit Schnitzerei, die in Lüttich oft die Grundform überwuchert, ist maßvoller. Bei den Porzellanschränken war die Verwendung von Glas in Lüttich eine reichere. Oft wurden hier auch Friesstreifen in durchbrochenem Schnitzwerk ausgeführt und mit Spiegelglas unterlegt. Dagegen fand das Gesims zumeist in Aachen eine reichere Ausbildung, und die Folge davon ist auch die Vorliebe für Verkröpfungen. Die Schweifung, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts eintritt und erst im Louis XVI.-Stil meist wieder durch die Gradlinigkeit abgelöst wird, ist bei den Aachener Arbeiten beiderseits durch eine Nase unterbrochen, während sie bei den Lütticher Erzeugnissen in glattem Schwunge verläuft. Bekrönt ist die Schweifung bei beiden von einem Mittelstück, meist in Form einer reich mit Blumenranken verzierten Kartusche.

Hinsichtlich der Formengebung der übrigen deutschen Möbel, die bekanntlich in reicher Anzahl auch für Friedrich den Großen hergestellt wurden, spielt die **Kommode** eine große Rolle, wovon die schönsten Beispiele in den Potsdamer Stadtschlössern sich befinden, als deren Meister Michael Kambly und Spindler genannt werden, die

unter den Dekorateuren des großen Königs, Gebrüder Hoppenhaupt, gearbeitet haben.

Ein recht eigentliches Möbel des Rokoko-Zeitalters, das **Cylinderbureau**, erfuhr im deutschen bürgerlichen Mobiliar die mannigfachsten Formengebungen, wozu u. a. auch die **Schreibkommode** gehört, die einen schrankartigen Aufbau trägt, der häufig neben seinen Türen noch zwei Reihen kleiner Schubkasten aufweist. Derartige Möbel zeigen im Bau die geschweifte Linienführung; ihr Furnier ist aus kleinen Stücken gebildet oder es stellt Intarsiaornamente dar. Nußbaummöbel gleicher Art, die auch durch Schnitzerei mit Muschelwerk geziert sind, kommen besonders in Mainz vor.

Altholländische Standuhr mit Glockenwerk.
Original in Privatbesitz.

Von den französischen **Konsoltischen** wird in Deutschland meist nur die halbe Form auf zwei Füßen bevorzugt; sie kommt vor den Pfeilern als Spiegeluntergestell in Verwendung. Ein beliebtes Möbel für den Palast und für das wohlhabende Bürgerhaus ist auch in Deutschland die **Standuhr** zu dieser Zeit geworden. Je nach der Ausstattung des Innenraumes kommt sie geschnitzt oder auch mit Furnieren, Intarsien und mit reichem vergoldeten Bronzeschmuck vor.

Die sich der Bequemlichkeit anpassende Form der **Rokoko-Sitzmöbel** wird nach französischen Vorbildern in Deutschland eigentlich noch mehr ausgebildet, wobei in der Schnitzerei und Vergoldung gleicher Luxus zur Geltung kommt. Auch in der Polsterung auf Gurten und mit Zuhilfenahme der Daunenkissen ist hier fast noch eine Steigerung zu Gunsten des Bequemlichkeitsgefühls wahrzunehmen. Überhaupt erscheinen Stühle, Sessel, Chaiselongue und Sofa in der verschiedenartigsten Gestaltung und Ausstattung, letztere aus französischen Seidenstoffen und Gobelinbezügen, die in Paris, Beauvais oder Aubusson erzeugt waren; doch auch die in Berlin von Refügié's gefertigten Gobelins und Möbelbezüge gewinnen an Bedeutung und werden auf persönliches Betreiben Friedrichs des Großen durch die Messen verbreitet. Eine besondere Vorliebe scheint man in Bezügen für Lehnsessel aber auch für roten, glatten und geschnittenen Samt gehabt zu haben, dessen Tönung zwischen Karmin und Zinnober sich allerdings zum goldenen Gestell solchen Möbels vortrefflich ausnimmt.

Bemerkenswert ist der Umstand, daß das deutsche Rokoko keine Régence durchgemacht hatte, daß man vielmehr vom stärksten italienischen Barock, das um 1700 den größten Teil von Deutschland beherrscht

hatte, in das Rokoko hinüberging, und was in Frankreich mehr eine Modelaune gewesen war, schlug in Deutschland tiefere Wurzeln. Hier fand gerade die kräftigste Ausdrucksweise des neuen Geschmacks, und nur diese Verständnis, der derbe Naturalismus, das phantastische Muschelwerk, die wuchtigen Krümmungen und die Unsymmetrie. So ist es erklärlich, daß das deutsche Rokoko meist ungebändigt, wild, übertrieben erscheint, wenn man es neben das französische stellt. An kraftvoller Fülle und an Laune der Erfindung sind die deutschen Meister den Franzosen dabei meist ebenbürtig gewesen. Das zeigen uns vor allem auch die prächtig mit Holzschnitzwerken ausgestatteten Kirchen- und Klosterräume, wie denn überhaupt in jener Zeit die geistlichen Herren in prunkenden Anlagen mit den weltlichen wetteiferten. Aus den kirchlichen Archiven erfahren wir auch einige deutsche Tischlernamen dieser Periode, wie Martin Hörmann aus Oberbeuren, Friedrich Schwerdtführ, Kilian Koch, Ludwig Hermann aus Mainz, wo namentlich die Kunst der Holzschnitzerei im 18. Jahrhundert zu besonderer Blüte gelangte. Hierher hatte man zur Fertigstellung des prachtvollen Gestühls der Karthäuserkirche Schreinergesellen aus Schlesien, Franken, Wien, Mähren, Mecklenburg, Bremen, dem Rheingau und dem Schwarzwald berufen. Jenes Werk mit seinen Schnitzereien und seinen Einlagen von vielfarbigen Hölzern, von Elfenbein, Perlmutter und Zinn war eine der glänzendsten deutschen Leistungen jener Zeit, das noch Generationen hindurch Staunen und Bewunderung erweckte.

Neben Frankreich und Deutschland kommen die übrigen Länder für das Rokoko nicht in Betracht. Die Italiener machten sich von ihrem nationalen Barock nicht frei, in den Niederlanden herrschte um diese Zeit keine selbständige Kultur mehr, und das englische Rokoko ist nur eine oberflächliche Nachahmung, die, wie wir später sehen werden, vielfachen anderen Einflüssen unterworfen war.

Die Louis Seize-Möbel kommen in **Deutschland** als selbständige Leistungen wenig zur Geltung. Denn fast bis zum Ende des 18. Jahrhunderts beherrscht namentlich im vornehmen bürgerlichen Hause noch das Rokoko den Geschmack der Innendekoration. Die wirtschaftliche und politische Lage Deutschlands war auch in den letzten Jahrzenten des 18. Jahrhunderts dem Eindringen eines neuen höfischen Stiles nicht günstig: politische Unruhen vermochten zur Entfaltung von besonderem Luxus keinen geeigneten Boden zu schaffen. Und so werden denn die namhaftesten deutschen Künstler des Kleingewerbes wieder nach Frankreich gezogen, wo wir ihre glänzenden Leistungen zu bewundern Gelegenheit hatten.

läßt erkennen, wie man schon damals jenseits des Kanals das praktische Bedürfnis und die verfeinerten Ansprüche der Bequemlichkeit in der Einrichtung des Wohnhauses zu vereinigen wußte. Daher finden wir für alle diese Dinge, die uns hier beschäftigen, dort eine eigene Tendenz bewahrt, die von Anfang an namentlich darin gipfelt, an dem Grundprinzip der tektonischen Gestaltung des mittelalterlichen Mobiliars festzuhalten.

Schon im 16. Jahrhundert hatten die englischen und schottischen Möbel manche Überlieferungen der gotischen Zeit übernommen; die reinen Ornamente der frühen italienischen Renaissance, die in Frankreich und Deutschland die Gotik ablösten, hatten wenig Beachtung gefunden. Erst am Ende des 16. Jahrhunderts unter Königin Elisabeth waren von den Niederlanden her die vorgeschrittenen Formen der flämischen Hochrenaissance übertragen worden. Man studierte an den daher kommenden Möbeln die Verwendung der antiken Bauglieder, wie diese, gleich den Ziermotiven, in meisterhafter Weise dem Material des Holzes angepaßt waren, und in starker Vergröberung entstand der Elizabethean- und Jacobean-Style. Die Profile wurden plumper, die Pfosten der Betten und Büffetschränke dick gedreht; die Schnitzereien der Flächen verlieren das feinere Relief und ziehen sich kerbschnittartig und einförmig über die Füllungen und das Rahmenwerk hin. Diese handwerksmäßige Verzierungsweise ward auf die wenigen derben Typen von Schrank, Tisch, Bett und Stuhl angewendet, die den damals bescheidenen Ansprüchen an Bequemlichkeit genügten: sie haben sich bis tief in das 17. Jahrhundert und länger in England erhalten. Als dann am Ende des 17. Jahrhunderts diese heimische Renaissance nicht durch den wuchtigen Barockstil abgelöst wurde, der in Italien und in Deutschland herrschte, setzte die klassische Richtung hier ein, wie sie in Frankreich unter Ludwig XIV. begonnen hatte. Hier mögen von Einfluß gewesen sein jene Möbel, die durch Wilhelm III. von Oranien (1688) nach England gekommen waren: diese hatten viel mehr von Paris an sich, als von ihrer holländischen Erzeugungsstätte. So ähneln die Möbel aus der Zeit Wilhelms III. und seiner Nachfolgerin, der »Queen Anne« (1702 bis 1714) denen des Louis XIV.-Stiles. Sie zeigen große Maßstäbe, kunstvolle Techniken, Furniere und Schnitzereien, bequeme Polsterung, mancherlei Kurven: alles Neuerungen gegen die Renaissance. Namentlich die Stühle sind bezeichnend mit ihren hohen, geschnitzten Lehnen und den breiten Sitzen; diese Formen streben nach großer Wirkung, ohne den klassischen Zeitgeschmack zu verlassen, der dem englischen Sinne mehr zugesagt zu haben scheint. Dies erklärt dann ohne weiteres, daß das launige Rokoko in England keinen günstigen Boden finden konnte. Man lernte hier, wie in Deutschland, jene französische Stilart

nicht in ihrer strengeren Frühzeit, während der »Régence« kennen, sondern erst in den überreifen, gefährlichen Formen des ausgeprägten Muschelstiles, als sich in Paris für ziemlich kurze Zeit der Geschmack

Schrank in englischer Renaissance. Original im South Kensington Museum in London.

an heftigen Kurven, wilder Unsymmetrie und gewagtem Naturalismus durchgesetzt hatte. Das alles faßt der englische Holzbildhauer und Tischler in ganz anderem Sinne auf. Er überträgt die ihm als »fran-

zösisch« bezeichneten Rokoko-Motive auf die Konturen der Möbel und wendet ihre Formen besonders an Kommoden, Schreibtischen, Sofas, Polsterstühlen an, deren stützende Teile sich den vollen Biegungen willig fügen. Als ornamentale Ausstattung wählt er ein schlichtes und gefälliges Muschelwerk, das durch leichte Ranken verbunden ist; selten aber erscheinen solche liebenswürdigen Rokokoansätze ohne Reminiszenzen an die Gotik, deren heimische Überreste man schon am Anfange des 18. Jahrhunderts in England wieder beachtet und nachgezeichnet hatte, um sie der Möbeltischlerei nutzbar zu machen. Aber nicht allein darauf beschränkt man sich, sondern wir begegnen der merkwürdigen Erscheinung, daß auch chinesische Formen der Zierkunst dazwischen hineinspielen, gleichsam als ob dem französischen Geschmacke vorausgeeilt werden möchte. Der bedeutendste Vertreter dieses englischen Mischstiles war Thomas Chippendale; doch scheint er nicht den alleinigen Anspruch auf seine Erfindung zu haben, denn zwei Jahre vor seinem berühmten Möbelbuch erschien (1752) ein Werk von W. und T. Halfpenny über »Chinesische und gotische Architektur mit entsprechenden Ornamenten«. Der Einfluß Chippendales erstreckte sich übrigens auch auf die mit England in Verkehr stehenden deutschen Hafenstädte, von denen Hamburg vorzugsweise in den Sitzmöbeln dem englichen Geschmack folgte und ihm auch noch treu blieb, als anderswo bereits das Rokoko durch den Louis XVI.-Stil verdrängt worden war. Trotz der wunderlichen Stilmischungen haben sich diese Stühle großer Beliebtheit erfreut. Sie sind bequem, da sich die weichen, gefälligen Kurven mit ihrer flachen Schnitzerei dem Rücken gut anschmiegen, und die tiefe Beizung gibt dem Holz einen warmen, malerischen Ton. Auch bei den englischen Kastenmöbeln dieser Zeit und bei den Tischen ist das Streben zu erkennen, vom Rokoko aus zu neuen eigenen Formen zu gelangen; doch sind derartige Stücke viel spärlicher erhalten als die Stühle. Sie sind in der Heimat früh durch Eindringen klassischer Zierformen abgelöst worden, die dem nationalen Empfinden und namentlich dem herrschenden architektonischen Geschmack besser zusagten.

Die Anregungen des französischen Louis XVI.-Stiles, der in Paris um 1760 unbedingt die Kunstformen beherrschte, wurden in England, mehr unter dem Einfluß von Italienern als von Franzosen, willig aufgenommen, unterstützt von englischen Architekten, die früh einem strengen, dem späteren Empire-Stile verwandten Klassizismus huldigten. Die Möbelentwürfe der Gebrüder Adam in den 1770er Jahren ahmen die Antike weit peinlicher nach, als es zu jener Zeit in Paris geschah.

Mit Thomas Sheraton gewinnt ein zielbewußtes Streben nach Zweckmäßigkeit und klarem Aufbau vollkommen die Oberhand. Sheratons Möbeltypen sind gegen Chippendale erheblich bereichert und zeigen die eigentümlichsten Vereinigungen, besonders wieder die Schreibtische,

Sekretäre und Cylinderbureaus mit mannigfachen Klappen, Schubfächern, Aufsätzen, Lesepulten; für die Bücherschränke gibt es Treppen, die in einen Tisch zusammengeschoben werden können; eine erstaunliche Vielseitigkeit der Damentoilettentische ist besonders bemerkenswert. In den Formen herrscht meist die gerade Linie; das spärliche Ornament hält sich eng an die Antike; die Verhältnisse sind meist anmutig und gefällig. Daneben sind es namentlich farbige Wirkungen, die jene Arbeiten begehrenswert machen: meist feine, seltene Hölzer, oft hell im Ton, große, blanke Flächen, hier und da eine zierliche Einlage, wenige Bronzebeschläge, in vieler Hinsicht die nächsten Vorläufer der schlichten Formen vom Anfange des 19. Jahrhunderts. Ihre leichten, oft etwas mageren tektonischen Teile beruhen in technischer Hinsicht auf der Verarbeitung des schweren Mahagoniholzes, dessen außerordentliche Festigkeit äußerste Leichtigkeit der Formen gestattet.

Stuhl, engl. Jacobean-Stil.
Original in Privatbesitz.

Das 19. Jahrhundert.

Frankreich verlor mit dem Sturze Ludwigs XVI. seine tonangebende Kraft in der Kunstwelt Europas. Der Revolutionsstil läßt das antike Formenelement zwar noch in allem bestehen; aber eine revolutionäre politische Bewegung vermag der Zeit keine neuen künstlerischen Anregungen zu geben, man vertiefte sich mehr und mehr in das rein Griechische, ohne die eigentlichen praktischen Bedürfnisse zu berücksichtigen, die für die Allgemeinheit hätten maßgebend sein können. Wieviel die Entdeckungen in Pompeji hierzu beigetragen haben, wurde bereits erwähnt; einen nicht minder großen Einfluß hatten aber auch die Forschungen und Veröffentlichungen der Engländer Stuart und Revell, die 1751—1754 die Ruinen von Athen untersucht hatten.

Das Charakteristische für diese Zeit bleibt also, daß man in der Antike das unübertroffen Vorbildliche sah, aus ihr die Gesetze des künstlerischen Schaffens und der Schönheit von neuem ableiten wollte. Hierzu kam, daß die großen, einfachen, scheinbar natürlicheren Lebensverhältnisse des alten Griechen- und Römertums auch dem politischen und gesellschaftlichen Ideale der französischen Revolutionszeit vielfach zu entsprechen schienen, und damit erhielt die Bewunderung, die man der

antiken Kunst entgegenbrachte, eine neue Stütze. Man sah in ihr nur, was man selbst suchte: Klarheit, Greifbarkeit, Kühle und Maßhalten. So war

der Empirestil

als letzter Ausklang des Klassizismus lange in der Entwickelung begriffen, bevor sich Napoleon zum Kaiser erhob; aber unter ihm hielt er durch ganz Europa seinen Siegeszug: der politisch gewaltigste Mann seiner Zeit setzte Frankreich von neuem auch an die Spitze künstlerischer Bewegungen.

Es ist ein edler Zug von Klärung und zurückhaltender Vornehmheit, der das Empire auszeichnet und ihm für das allgemeine künstlerische Empfinden seinen eigenen Reiz verleiht. Die französische Leichtigkeit, die sich der klassischen Vorbilder bemächtigt, nimmt den Forderungen nach bestimmten Regeln, logischer Begründung und den Gesetzen der Symmetrie, die an Stelle phantasievoller Erscheinungen getreten sind, das Allzustrenge. Das schöne Ebenmaß bleibt aber keineswegs am einzelnen Gegenstande haften, sondern es stellt sich uns gleichsam in geschlossener Raumkunst dar. Dabei wird in einzelnen Räumen durch helle und leichte Wandbespannungen, die in Streifen gemustert sind, eine zeltartige Wirkung angestrebt, welche durch Draperien noch erhöht ist. Letztere erscheinen überhaupt reich ausgebildet als eine Begeisterung für den klassischen Faltenwurf, der dazu bestimmt ist, gegenüber allen übrigen Gradlinigkeiten des Mobiliars das Gleichgewicht herzustellen; selbst über und unterhalb seiner stützenden Glieder erfüllen textile Füllungsflächen diesen Zweck.

Das vorherrschende Weiß in getäfelten Zimmern, durch eingelassene Gobelins unterbrochen, der weiße Ofen, allenfalls mit leichter Vergoldung, die reichliche Verwendung des Marmors, bringt noch mehr als früher zum Ausdruk, daß man von bemalten griechisch-römischen Skulpturen noch keine Kenntnis hatte. So greift auch für kleinere Zierstücke des Innenraumes die Alabasterplastik um sich, die in Florenz ihren ersten Sitz hatte, da sich im Gebiete von Volterra reiche Brüche dieses Gesteins befanden.

Auch das Glas wird zur farblosen Dekoration in reichem Maße herangezogen. Zunächst im hochemporsteigenden Spiegel über dem Pfeilertisch oder über dem Marmorkamin, dann aber in den geschliffenen Ketten der an vergoldeten Bronzereifen hängenden Krystallüster aus der um 1790 in Dresden gegründeten kurfürstlichen Spiegelfabrik. An Erzeugnissen der Keramik kommen bei der künstlerischen Ausstattung eines Empiresalons noch in Betracht Gruppen in Bisquit, große Prachtvasen mit leichter Bemalung auf weiß glasiertem Grunde und viele andere kleinere Nippesgegenstände, durch welche die Zeit berühmt war.

In dezentem Weißgrau mit etwas farbigem Dekor sind auch die gemalten Plafonds gehalten, unter dem Einfluß von Jacques Louis David (1748—1825), dessen große künstlerische Tätigkeit erst als Revolutionsmaler, dann als eifriger Anhänger und Hofmaler Napoleons die Zeit

beherrschte. Die weitere formale allgemeine Ausbildung des Empire-stiles vollzieht sich unter der Leitung der Pariser Architekten Percier und F. L. Fontaine, die als Pensionäre der französischen Akademie 1793 von Rom zurückgekehrt waren. Auf sie war Napoleon aufmerksam geworden durch die von ihnen angefertigte Einrichtung der Madame Récamier; sie mußten ihm Malmaison und dann als Hofarchitekten des Kaiserreiches die übrigen Königsschlösser der Bourbonen, die Tuilerien und das Louvre, St. Cloud und Fontainebleau neu einrichten.

Das Mobiliar entstand unter der Hauptmitarbeit von Jacob-Desmalter (1770—1841), der aus der Familie der Hofebenisten Jacob stammte. Von großer Bedeutung für weiteste Kreise wurde es, daß er im Auftrage des Kaisers auch für dessen auswärtige Residenzen, Mainz, Antwerpen, Rom, Florenz, Venedig usw. die Möbel anzufertigen hatte, was natürlich zahlreiche selbständige Aufträge des Auslandes nach sich zog, so daß er für den König von Spanien, den Kaiser von Rußland, den König von Preußen, vor allem auch für die Brüder Napoleons zu arbeiten bekam. So konnte man überall an vorzüglichen Beispielen die neue Mode studieren, und das französische Empire wurde in alle Lande getragen.

Die klassische Geradlinigkeit der Möbel bedingte, daß die plastische Verzierung in Holz zurücktrat; der ornamentale Zusatz beschränkt sich meist auf aufgesetzte vergoldete Bronzeplaketten, Schloß und Griff-beschläge, die nur als Flächenverzierungen zur Geltung kommen. Alle Formen atmen streng antiken Geist. Nicht nur Metallauflagen, sondern auch nachgeahmte antike Kameen, die reizenden hellblau und weiß gehaltenen Wedgewoodplatten aus England, Glasbilder oder auch andere in Relief behandelte und gemalte Porzellanmedaillons finden Verwendung. Das bevorzugteste Holz zu den glatten polierten Flächen ist Acajou, das dunkle Mahagoni, daneben auch helle Hölzer, wie Vogelahorn, Kirschbaum und Ulmen-Maserholz, dessen Einführung in das vornehme Mobiliar dem Pariser Ebenisten Boudon-Goubeau zugeschrieben wird.

Unter den **Kastenmöbeln,** bei denen solche Flächen gewöhnlich am ehesten zur Geltung kommen, sind in der Frühzeit des Empire auffallend große **Bücherschränke** zu bemerken, die schon im Louis-Seize-Stil nicht ganz ungewöhnlich waren. Hier macht sich vor allem ein solcher bemerkbar, der, von Percier und Fontaine entworfen, auf geräumigem Untergestell einen zurücktretenden hohen Oberteil trägt. Wunderlich daran erscheint — aber man darf es nicht übersehen — die vollständige Nachbildung der ägyptischen Architektur: sie läßt erkennen, wie die glänzenden Siege Napoleons an den Pyramiden die Aufmerksamkeit der Künstler auch auf die Formenwelt des Pharaonenreiches gelenkt hatten. Man überschätzt aber ihre Fruchtbarkeit für kleinere Verhältnisse; dennoch erhält sich die Erinnerung daran auf kurze Zeit, und die Palmettengebilde, Lotosrosetten, Säulenkapitäle,

Sphinxgestalten u. a. m. spielen auch in die allgemeine Ornamentik der Innendekoration hinein.

Ganz anders im Anfange des Empire ein schweres Cylinderbüreau mit vereinigtem Bücherschrank in völlig griechisch-römischem Aufbau mit Balustren als Träger des aufschiebbaren Schreibpultes, zu dessen Seiten zwei Leuchter tragende geflügelte Hermen sich befinden. Der Oberbau, vollkommen tempelartig, von Säulen getragen, mit Gebälk und allem antiken Zubehör, ist reich mit Bronzebeschlägen gemustert, hier und da noch immer etwas an ein Louis-Seize-Möbel erinnernd.

Die Spätzeit des Empire strebt danach — nicht ganz ohne englischen Einfluß — den Bücherschrank dem Wandschmuck einzuverleiben oder demselben unterzuordnen. Im ersteren Falle verschwindet er hinter einer architektonischen Gliederung der Wand, und die einzelnen Füllungsfelder zwischen den Pilaster- oder Säulenstellungen bilden Türflügel, unter welchen sich die Bücherregale befinden. Die andere Lösung zeigt, wie sich die Schränke der Architektur in der Weise einfügen, daß sie in ihrem Aufbau und ihrer Gliederung die Wandarchitektur wiederholen und dabei doch ihren Schrankcharakter nicht verlieren. Nach vorn weisen sie verglaste, in manchen Fällen auch hinter der Verglasung mit Stoff bespannte Türen auf.

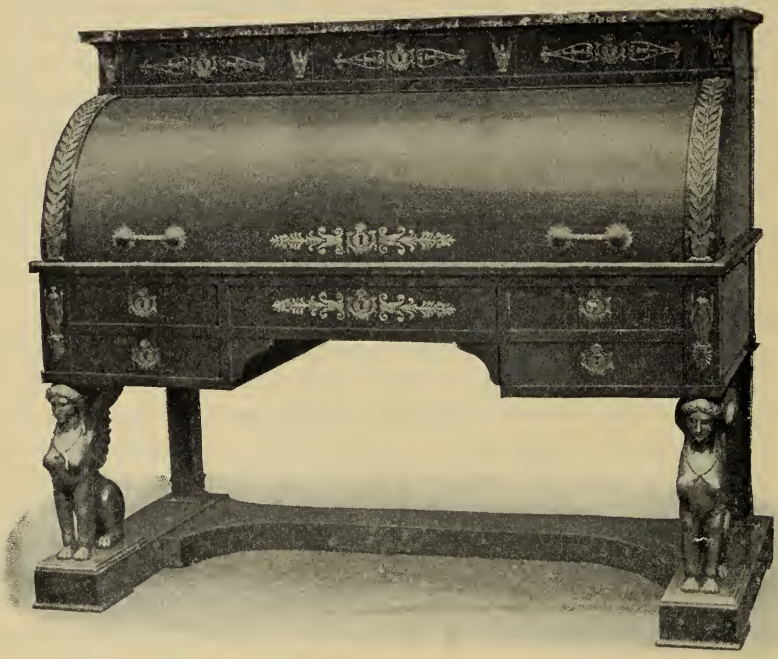
Der **Sekretär** des Empire besteht aus zwei übereinander gestellten rechteckigen Teilen, dem unteren, mit Laden oder Fächern hinter der Flügeltür, und einem oberen, dessen geschlossene Klappe sich nach vorn auftut und die Schreibfläche bildet. Der ganze Aufbau in geschlossener Form bietet besonders viel Fläche zur Anwendung schön gemaserter Hölzer und schmückender Auflagen in Bronze und dgl. Seine bescheidene Höhe gestattet die Auflage einer Marmorplatte, die Platz gewährt zur Aufstellung von Bronzen oder Porzellan; auch die kleine Stand- oder Stutzuhr wird an dieser Stelle oft gesehen.

Für den **Herrenschreibtisch** war im vornehmen Hause der Empirezeit derjenige Napoleons in Malmaison das ideale Vorbild, der natürlich überreich ausgestattet ist. Er ruht auf zwölf schlank kannelierten Säulen, die sich auf gemeinsamer Basis erheben. Unter der verschiebbaren Platte befinden sich in der Zarge drei Schubkasten; über dem rückwändigen Teile erhebt sich ein Aufsatz in zwei Geschossen, der im unteren offene, im oberen geschlossene Fächer und Kästen aufweist und mittels Rollverschlusses vollkommen versperrt werden kann. Prächtige Schmuckauflagen verleihen dem Ganzen einen monumentalen Charakter.

Bescheidenere Beispiele von Schreibtischen dieser Zeit zeigen statt der Säulenstellungen geschlossene Fächer mit Schubladen; dann kommen sie auch ohne Aufsatz vor. Der Cylinderverschluß der Stilperiode Louis XVI. erhält sich auch noch durch das Empire hindurch bis weit in die Biedermeierzeit hinein; er hat sich allem Anschein nach

aus einer älteren verwandten Form, dem sogen. Secrétaire en tombeau entwickelt, der im wesentlichen dieselbe Form aufweist, wie der Schreibtisch mit Cylinderverschluß, an Stelle des Rollverschlusses aber eine schräge Abdachung zeigt, die den Verschluß bildet. Schließlich kennt die Empirezeit auch noch ganz schmale Schreibtische mit offenem Aufsatz für Bücher.

Die Kommode verliert für die Empirezeit jede Bedeutung; man ist bestrebt, ihr den Charakter des Nutzmöbels abzustreifen und so wird sie zum **Pfeilerschrank,** der bis zum gewissen Grade den bis-



Cylinder-Büreau, Empire. Mahagoni mit Bronzen, oben Marmorplatte.

herigen Pfeilertisch zu ersetzen hat. Er erhält die gleiche Höhe desselben und eine Marmorplatte, eine Zarge und tragende Stützen an den Seiten. Zwischen diesen sind Flügeltüren angebracht, die womöglich den Eindruck des Ununterbrochenen mit festen Füllungen hervorrufen sollen, weshalb die ornamentale Bronzeplastik in der Mitte der Gesamtfläche ihren zentralen Ausgangspunkt hat und etwa vorhandene Schlüssellöcher hinter verschiebbaren Zierplättchen inmitten der Ornamentik verschwinden. Die Praxis zwang allerdings den Möbeltischler, von dieser idealen Anordnung gelegentlich abzuweichen, so daß wir die Flügeltüren als solche künstlerisch ausgestattet finden, ja sogar die Schubladen selbst in ihrer horizontalen Anordnung die monumentalen

Wirkungen noch rücksichtsloser als diese Flügeltüren zerstören sehen. Bei kleineren Tischen dieser Art ist der Phantasie nach antiken Vorbildern viel Spielraum gelassen.

Auch der **Blumentisch** als neues Möbel der Empirezeit kommt in reicher Entfaltung zur Darstellung als Liebling einer im Naturgenusse schwelgenden Epoche. Er trägt auf Dreifußmotiven einen nach oben sich verjüngenden Etagenaufbau und besteht wohl nicht selten ganz aus Metall.

Der **Glasschrank** war schon eine Errungenschaft des Rokoko, er fehlt auch als kleineres Möbel dem bürgerlichen Hause der Empirezeit nicht; denn die Vorliebe für Nippessachen hat sich gesteigert.

Die Tische streben nach Monumentalität; ihre Beine werden durch

Empire-Tisch, Mahagoni mit Bronzen.

Säulen ersetzt, die man auf einen gemeinsamen Stufenunterbau stellt, wodurch sich die Formen jenen antiken Kunstgebilden Pompeji's näherten, die man als Hauptvorbilder ansah. Nach diesem Prinzip wurden auch oft zierliche Tischformen in Gestalt von Rundtempelchen gebaut, in deren Mitte die Götterfigur emporragte, und bei denen das Dach die Tischplatte war. Oder man brachte eine Centralstütze an in Form einer Balustersäule oder eines drei- oder vierseitigen Opferaltars, darauf natürlich kreisrunde Tischplatten, die in dieser Zeit zur Regel werden. Der Bronzeschmuck an der Zarge, wie an den tragenden Stützen, fehlte selbstverständlich auch bei den Tischen nicht und wird um so reichlicher angewendet, als das Empire keine Tischdecke kannte, so daß jeder andere Schmuck stets zur vollen Geltung kam. Ebenso die Gestaltung des **Konsoltisches,** der am Fensterpfeiler seinen Platz unter dem Spiegel

hatte, soweit er nicht durch den schon erwähnten Pfeilerschrank verdrängt wurde.

Der einfache Stuhl der Empirezeit ist ganz nach antikem Vorbild konstruiert, genau wie ihn uns die Vasenmalereien darstellen. Er ist durch sein stark konkav gebogenes Schulterbrett in der Rücklehne charakterisiert, gewinnt mit nach auswärts geschweiften Beinen große Standfestigkeit, und zeichnet sich, ohne schwer und unbeweglich zu sein, doch durch monumentale Form und sinngemäße Konstruktion aus. Dasselbe Grundprinzip weisen auch die **Luxusstühle** dieser Zeit auf; nur daß sie weit mehr Monumentalität zeigen und durch ihre schwere Plastik in Gestalt von geflügelten Greifen- und Hermenfüßen unbeweglich erscheinen.

Schwerer Empire-Stuhl, Mahagoni mit Bronzen.

Das Sofa spielt eine wichtige Rolle im Damenzimmer der Empirezeit. Wie alles übrige Mobiliar ist auch seine Form gewöhnlich rechtwinklig, seltener zeigt es einen bogenförmigen Grundriß; ebenso sind Seitenteile und Rücken gerade aufsteigend oder nur leicht geschweift. Die Lehne schließt jedoch in ornamentaler Linie ab. Die Seitenlehnen sind bald bis in die Höhe der Rücklehnen hinaufgezogen und massiv gehalten, bald als Armstützen ausgebildet und häufig durchbrochen. Die spitz zulaufenden Beine der Louis Seize-Periode verschwinden allmählich; an ihre Stelle treten runde, nach unten schwächer werdende Beine oder balusterförmige mit geschnitztem Akanthus verzierte oder solche in Vasenform. Die offenen Räume zwischen den Beinen waren dem monumentalen Empfinden der Empirezeit nicht sympathisch; man suchte sie durch gefaltete Stoffbehänge zu decken oder wenigstens ihre Öffnung zu verringern. Sehr häufig festonartig aufgeraffte Draperien müssen dazu dienen, sowohl bei den Sofas als auch bei den **Fauteuils** und bei den bequemeren Stuhlsesseln und **Taburets** schmuckartige Füllungen herzugeben; man nannte derartige textile Ausstattungen, die sich denen der Wände, der Fenster und Betten anschlossen, »Wolken«. — Ein neuer Typus ist dann das Sofa ohne Beine, an deren Stelle eine volle sockelartige Basis tritt; auch sieht man einen stufenartigen Unterbau, auf dem die Beine ansetzen. Eine vermittelnde Form ist schließlich diejenige, bei der statt der Beine kurze breite stützenförmige oder quadratische Untersätze die Sitzfläche tragen.

Mit dem Sturze Napoleons und der Wiedereinsetzung der Bourbonen (1815) war es auch mit der Begeisterung für das Empire vorbei. In dem sogenannten **Restaurationsstil,** der in Frankreich an seine Stelle trat, lebten jedoch immer noch antike Elemente fort, und auch in anderen Ländern zeigte der fernere Geschmack des 19. Jahrhunderts Erinnerungen an die klassische Formensprache; nur daß die Ausdrucksweise der früheren Einheitlichkeit entbehrte: sie erscheint je nach den politischen Verhältnissen und geistigen Zeitrichtungen der einzelnen Völker verschieden ausgebildet. Man war vielfach bestrebt, den künstlerischen

Sessel- und Stuhlgestell, Empire, Mahagoni mit Bronzen.
Originale im Museum zu Versailles.

Überlieferungen das Höfische und Aristokratische abzustreifen. Napoleons Gewaltherrschaft hatte das Erwachen des volklichen Bewußtseins allenthalben, insbesondere aber in Deutschland, herbeigeführt, und so stellen die hier sich bis etwa 1850 entwickelnden Möbel- und Dekorationsformen eine Rückkehr zur bürgerlichen Geschmacksrichtung in der Ausstattung der Wohnräume dar. Man bezeichnet sie in der Regel als

Biedermeierstil.

Seine Kunstweise beruht nicht einzig und allein auf den Nachklängen des Empire, sondern die Vorläufer dazu sind auch in Deutschland be-

bereits gegen Ende des 18. Jahrhunderts wahrzunehmen, als der Anglizismus in Europa sich als eine Art des Vorempire bemerkbar gemacht hatte. Ein engerer Zusammenhang mit klassischen Elementen zeigt sich beim Biedermeierstil nur in gewissen Äußerlichkeiten, namentlich, wo es sich darum handelt, den Aufbau des Möbels nach Gesetzen der Symmetrie zu gestalten, ohne jedoch der Bequemlichkeit Opfer zu bringen, wie es vorher bei allzu scharfer Nachahmung der bildlichen antiken Originale geschehen war. Im Gegensatz hierzu gewann das Mobiliar der Biedermeierzeit wieder an Körper und malerischer Erscheinung. Die frühere Steifheit war einer gefälligeren Formengebung gewichen, die auch zum inneren Menschen jener Zeit besser im Ein-

Sofagestell, Empire, Mahagoni mit Bronzen.
Original im Museum zu Versailles.

klange stand. Der Behaglichkeit, dem Gemütlichen konnte Ausdruck verliehen werden; der Lebensstellung des Einzelnen ward Rechnung getragen. Und indem man dem rein persönlichen Empfinden Ausdruck gab, trat der Architekt zurück; seine früheren Einflüsse blieben nur noch im tischlerischen Sinne am Möbel haften. Die Säule, der Pilaster, die klassizistische Gliederung abschließender und krönender Gesimse fehlen entweder ganz oder sie sind auf die einfachsten Formen zurückgeführt worden; ebenso sind Säulenbasis und Kapitäl nur als leichte tektonische Andeutungen zu finden. Der monumentale Charakter der Schränke, Betten, Tische und Sitzmöbel enthält keine Neigung nach gesellschaftlichem Prunk, alles ist darauf angelegt, das Mobiliar durch Beschränkung auf die Nutzform dem Auge wohlgefällig

erscheinen zu lassen. Bei alledem wählte man edles Material. Neben dem aus dem Empirestil übernommenen Mahagoni sind in dieser Zeit noch helle Hölzer, Kirschbaum, Erle, Birke, auch Ulmen-Maserholz beliebt. Außerordentliche Geschicklichkeit ist bei Anwendung derselben auf die Furniere gelegt, wobei die Technik des Polierens hohe Ausbildung erfuhr; sonst aber sind alle überflüssigen Zutaten vermieden. Selbst die Intarsia ist so gut wie verschwunden und die Schnitzerei auf ein Mäßiges beschränkt. Man merkt eben, daß vor allem nach Dauerhaftigkeit und Festigkeit gestrebt wird. Aller Glanz und künstliches Hervorragen treten weit zurück, die Harmonie dieses Stils liegt gleichsam in der Knappheit des künstlerischen Empfindens, die durch verständiges Maßhalten in allen Lebensgewohnheiten geboten war. Trotzdem ruhte über dem Ganzen eine malerische, weiche Stimmung. Nur die Decken und Öfen sind in Weiß beibehalten worden; die Wände aber zeigen ein leichtes Blau oder Gelb, in den Leder- oder matten Tuchstoffbezügen der Möbel wurde ein grünlicher Ton bevorzugt, der im wohltuenden Gegensatz steht zu dem tiefen Rotbraun des Mahagoni. An den Wänden hängen Kupferstiche, Silhouetten, Miniaturen: sie zeigen Erinnerungen aus dem Familienleben; der künstlerische Wandschmuck nahm in dieser Periode überhaupt einen großen Aufschwung. Die Rahmen der Bilder sind schwarz oder braun poliert, an den Ecken bilden schwarze Quadrate die Aufsatzstücke. Auch der Spiegel erhält die gleiche Umfassung.

In der sogenannten »guten Stube«, worin durch Zusammenstellung der besten Stücke des Hausrates ein gut möblierter Raum geschaffen war, der den Eindruck einer gewissen Wohlhabenheit machen konnte, fehlte nie die »Servante«, die jene mit rührender Sorgfalt gesammelten Porzellane, Gedenkmünzen, Patenbecher und Gläser als teure Andenken aller Familienmitglieder enthielt. Auf Sesseln und Stühlen sehen wir vielfach auch mit Blumen bedruckte Kattune, und die Gardinen sind in gleicher Art auf weißem Grunde mit farbigen Druckmustern bedeckt, oder ein leichter Musselinstoff enthält tamburierte Borten und durchbrochene Weißstickerei. Auch Häkelarbeiten, filierte und gestrickte, quadratische und runde Decken schmücken Tische, Betten und Sofas: selbstgefertigte Erzeugnisse der Hausfrau und ihrer Töchter.

So offenbart sich im Biedermeierstil bis in die kleinsten Einzelheiten hinein eine bescheidene Genügsamkeit, der doch wiederum eine tief ergreifende, selbständige Kraft innewohnt: er bildet gewissermaßen die richtige Folie für eine Generation, die in fruchtbringender Arbeit ihre Lebensaufgabe gesucht hat. Aber in dem Streben nach solider Praxis ging die künstlerische Durchbildung des Hausrates doch immer mehr und mehr verloren, so daß schließlich Kunst und Handwerk einander fremd gegenüberstanden. Während die Kunst von fernen klassischen

Idealen träumt und in einsamer Stille nach der reinen Linie ringt, schafft das Handwerk allein für die Bedürfnisse des täglichen Lebens im Hause und treibt immer wieder zurück zu einer rein konstruktiven Formensprache des Nützlichkeitsideales.

Inmitten dieser Zeit wirtschaftlichen Tiefstandes nach den Freiheitskriegen war es der bedeutendste Berliner Architekt Karl Friedrich Schinkel (1781—1841), der die antikisierenden Formen mit den modernen Bedürfnissen in Einklang zu bringen suchte. Er setzte seine ganze Kraft ein, der Entwickelung eines neuen deutschen Stiles den Weg über die Antike zu bahnen, zunächst mit dem Beginnen, auf die ursprüngliche Bedeutung der oft mißbrauchten griechisch-römischen Bauglieder hinzuweisen, um sie als Lebendiges weiterzubilden. Damit im Handwerk die zerrissenen Fäden der künstlerischen Überlieferung wieder angeknüpft würden, entwarf er selbst eine ganze Reihe von kunstgewerblichen Vorbildern für die Möbeltischlerei, die Wand- und Deckendekorationen u. a. m., welche im Jahre 1821 auch als Vorlagensammlung für Fabrikanten und Handwerker erschienen; aber die alten Traditionen der Kunstindustrie waren schon zu tief erloschen, als daß eine Neubelebung derselben zu erzielen gewesen wäre.

Ein gleicher Versuch ward in Süddeutschland vom Architekten und Maler Leo von Klenze (1784—1864) angebahnt; doch auch hier vergeblich: antike Linien wurden in dieser Zeit nicht mehr verstanden, sie waren den Ländern und Völkern diesseits der Alpen völlig fremd geworden.

Die Romantik.

Als die letzten Ausläufer des Klassizismus sich noch bemerkbar machten, zogen schon im Zusammenhang mit den romantischen Strömungen in der Literatur jener Zeit Elemente aus der gotischen Formenwelt in die Architektur hinein, die sich auch auf den Innenausbau und das übrige Kunstgewerbe erstreckten. Eine Schwärmerei für das »Altdeutsche« ergriff die Gemüter, durchdrang alle Verhältnisse und spiegelte sich auch in dem Stil der Inneneinrichtung wieder. Zudem hatte ja, namentlich im nördlichen und mittleren Deutschland, von England her noch immer eine Art gotischer Tradition im Mobiliar fortgelebt. Bedauerlich ist es jedoch, daß allenthalben das technische Können im Widerspruch stand zu den künstlerischen Neigungen. Infolgedessen war in den dreißiger oder vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts bei der romanisierenden und gotisierenden Gestaltung deutscher und englischer Möbel nicht viel gutes herausgekommen. Die kirchlichen Anschauungen traten vielfach in den Vordergrund; man erging sich mehr oder weniger in

getreue Nachbildungen alter Vorbilder der Sakristeimöbel und Chorgestühle mit ihrer wuchtigen Konstruktion und den breiten Schnitzereien, ohne handwerklich an sie heranreichen zu können oder ihre Formensprache für den profanen Gebrauch einigermaßen zu beherrschen. Der Tischler griff willkürlich in den überkommenen Schatz gotischer Elemente hinein, vermischte sie in unverstandener Weise mit den üblichen, auf antiker Tradition beruhenden Formen, hielt sich mit Vorliebe an die spätesten, krausesten Erzeugnisse des Stils und brachte somit

Alte Rüstungen aus Privatbesitz.

eine moderne Gotik zustande, die den Spott herausforderte und keine Lebensfähigkeit besaß. Auch in den einflußreichen englischen Möbelzeichnungen von Pugin, die 1835 erschienen, wuchern die Krabben, Fialen, Spitzbogen und Distelblumen noch üppig über das schwere Balkenwerk hin. Mit dieser neugotischen Richtung fand für den übrigen

Dekorationsstil gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts auch der Naturalismus eine bedenkliche Ausbildung: zum Teil in Anlehnung an Rokokomotive, andrerseits aber in vollständig mißverstandener Wiederholung der Pflanzenformen, die in reizvoller Frische sich den frühgotischen Ornamenten angefügt hatten, aber in jener modernen Auffassung vollkommen versagten.

Ein neues Moment kam nun noch hinzu, auf allen Gebieten des Handwerks das eigentlich künstlerische und geistige Element zerstören zu helfen: das ist die enorme Ausbildung der Maschinenarbeit im 19. Jahrhundert. Die Londoner Weltausstellung von 1851 brachte das so recht zur Anschauung. An Stelle der künstlerischen Ausführung des einzelnen Stückes durch geschulte Künstlerhand und lebendigen Künstlergeist trat die Massenerzeugung; den echten Rohstoff sollte das rein industrielle Surrogat ersetzen, woran selbst die Schnitzarbeit der Möbel teilnahm, indem Einzelheiten der Schmuckformen, die sonst der Holzbildhauer gefertigt hatte, aus künstlichen Stoffen gepreßt und auf die Möbel aufgeleimt wurden. Noch schlimmer trat der Triumph des Surrogats und der Maschinenarbeit auf anderen Gebieten in Erscheinung, die mit der Inneneinrichtung im engsten Zusammenhang standen: man denke nur innerhalb der in Gips gegossenen mit Stuck beladenen Decken und blumig tapezierten Wände an die gedruckten Tischdecken, gewebten Teppiche mit Rosen, Maschinenstickereien; ferner gaben Zeugnis davon die gestanzten Metallarbeiten, gedruckten Schmuckteller in Fayence und Majolika u. a. m.

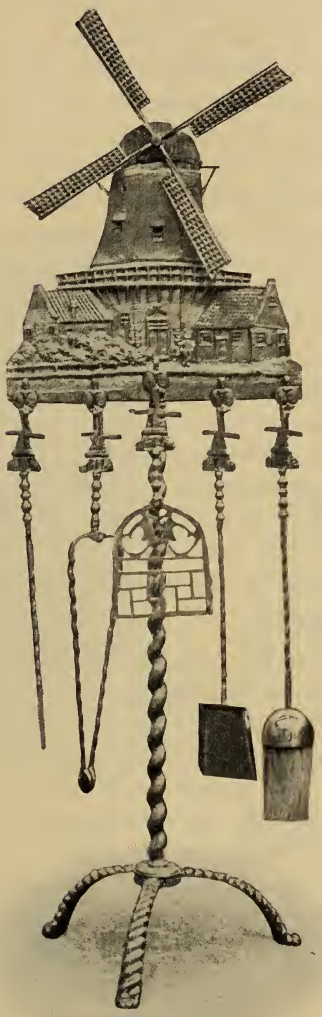
Dekorationsvase.

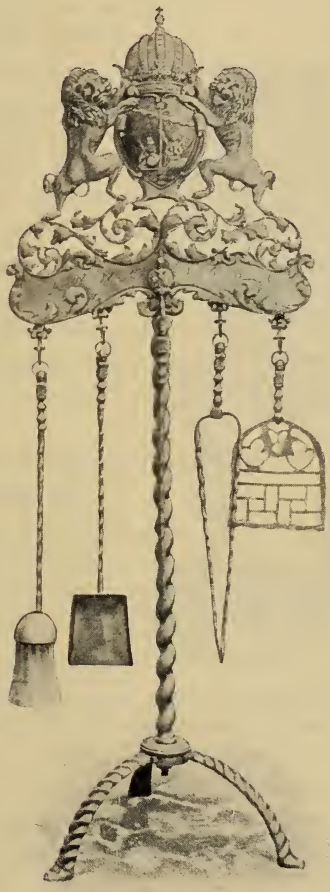
Original in Marmor im Palazzo Bargello in Florenz.
Kopie in Steinguß, für Wintergarten oder Halle geeignet.

Im Laufe der weiteren Entwickelung der Maschinentechnik und des Fabrikwesens hat sich dann allmählich in immer fortgesetzter Arbeitsteilung jedes der früher zunftmäßigen Handwerke in eine Zahl von kleinen Gruppen zersplittert. So erhielten wir z. B. mit der Zeit Tischler, die nur noch Stühle, andere die nur noch Schränke, andere die nur Tische herstellten, und auch dieses wurde wieder geteilt. In der einen Fabrik machte man schließlich nur eine ganz bestimmte Art von Stühlen, und in immer weiterer Teilung fielen auch die einzelnen Behandlungsweisen verschiedenen Fabrikanten anheim, der eine hobelte, der andere schnitzte, der andere polierte, alles ging durch verschiedene Hände.

Ging durch eine derartige Massenerzeugung aber schon innerhalb der Möbeltischlerei der einheitliche Zug verloren, wie viel schwieriger und vielseitiger wurde nun die Aufgabe bei der Herrichtung einer ganzen Wohnung, die eine große Anzahl verschiedener Handwerker erfordert!

Da machte sich freilich das Bedürfnis nach einer einheitlichen, be-





Altholländische Kaminständer mit Schürzeug in Bronze.

sonderen künstlerischen Gesamtleitung mehr als früher geltend, die der Architekt zu übernehmen hatte.

Als man nun aber im Laufe des 19. Jahrhunderts eine bessere künstlerische Ausstattung wieder in weiteren Kreisen als wünschenswert empfinden gelernt hatte, wurde es auch dem leitenden Architekten oft

zur Unmöglichkeit, wieder und immer wieder alle Einzelheiten der Einrichtung zu bestimmen und anfertigen zu lassen. Dazu kam die zunehmende Bedeutung der Mietwohnung, bei deren Einrichtung der Architekt ja ohnedies ausgeschaltet werden mußte. Und so erwuchs denn mit der Zeit die notwendige Forderung, in den großen Mittelpunkten des Luxus Ateliers für Innendekoration und vollständige Wohnungsausstattungen erstehen zu lassen, deren Leiter als nützliche Vermittler zwischen Architekten und Handwerkern einzutreten haben. Sie führen nicht nur die sämtlichen Möbel, die Tapeten, Gardinen, Teppiche und Stoffe, sondern auch Kunst- und Dekorationsgegenstände aller Art, wie sie zur weiteren Ausschmükung einer Wohnung gehören, wie Vasen von Porzellan und Fayence, getriebene und gegossene Arbeiten in Messing und Bronze, chinesische Lack- und Emailwerke, Lampen, Schalen, Aufsätze, Kron- und Wandleuchter, Gläser, Krüge usw., ja selbst Gemälde und sonstige Werke der hohen Kunst. Der Geschäftsbetrieb eines derartigen Hauses ist also ein außerordentlich großer, es gibt kaum ein Handwerk und kein Gebiet der Kunst und des Kunstgewerbes, das nicht von demselben herangezogen wird, und auf welches es nicht seinen Einfluß übte.*)

Doch wir sind mit unseren Betrachtungen der Zeit vorausgeeilt und kehren zurück zur Stilentwicklung um die Mitte des vorigen Jahrhunderts.

Der Renaissancestil im 19. Jahrhundert und die Entwicklung der modernen Raumkunst.

Es ist bekannt, wie die erste Weltausstellung auch den Engländern die Erkenntnis brachte, daß ihr Gewerbe einer nachhaltigen Einwirkung künstlerischer Vorbilder bedürfe, man spürte damals deutlich, wie die einseitige Bevorzugung der Maschinen und Fabrikindustrie den Faden der alten Überlieferung zerrissen hatte, wie nichts mehr übrig geblieben war von jener natürlichen und gesunden Kunstübung, die sich ehedem im Handwerk von Geschlecht zu Geschlecht fortpflanzte. Als einziger Rettungsweg bot sich nunmehr eine künstliche Befruchtung der Gewerbe, die man am sichersten erreichen konnte, indem man das Beste von dem, was vergangene Zeiten an Kunstwerken boten, zusammentrug, und dieses ganze Gut in geordneter Weise dem modernen Handwerk zur Verfügung stellte.

Hiermit im Zusammenhange mußte aber vor allem der Weg der Lehre und des Kunstunterrichts betreten werden. Man mußte an den Mustern der Vergangenheit das Schöne lehren und Sinn und Verständnis für Form und Farbe ausbilden; man mußte die verloren gegangenen technischen Kunstweisen wieder finden und erneuert einführen; man

*) Unser Etablissement für vollständige Wohnungseinrichtungen mit eigenen Zeichenateliers und Werkstätten für Möbeltischlerei, Bildhauerei, Tapezierer- und Dekorateurarbeiten besteht in dieser Art seit dem Jahre 1897.

mußte künstlerische Kräfte bilden, reif zur Erfindung und reif zur Ausführung; man mußte endlich im Volke nicht nur das Verständnis, sondern Liebe und Leidenschaft zum Schönen erwecken.

Für die lehrhaften Vorbildersammlungen des 19. Jahrhunderts war das South Kensington-Museum in London in erster Linie maßgebend, dessen Programm in festen Linien der geistvollste unserer neueren deutschen Baukünstler, Gottfried Semper (1803—1879) aufgestellt hat. Diesem von England ausgehenden Beispiele mußten alle übrigen europäischen Staaten folgen; nur in Frankreich, dem einzigen Lande, dessen Kunstgewerbe noch immer auf einer Achtung gebietenden Höhe stand, und das durch die Ausbildung seines Geschmackes die ganze übrige Welt abgabepflichtig machte, waren derartige Kunstanstrengungen nicht nötig gewesen; hier war der Schatz der Vorbilder, den das 18. Jahrhundert überliefert hatte, groß genug, um eine gedeihliche Fortentwickelung zu ermöglichen.

Schirmständer in Messing getrieben.

Dekorationsvase in Bronze getrieben, mit geschnitztem, eichenen Ständer.

Semper schuf das Kunstgewerbe neu aus der italienischen Renaissance heraus. Er faßte diese, zunächst als Architekt, als eine organische Vereinigung griechischer Einzelformen mit römischer Baukunst auf und glaubte, daß eine solche Vereinigung am ehesten imstande wäre, in baukünstlerischer Monumentalität den Anforderungen seiner Zeit zu genügen. In dieser Form betrachtete er also die Architektur gleichsam als Führerin in harmonischer Zusammenarbeit mit allen anderen Künsten und dem Kunstgewerbe. Aber nicht nur die sorgfältige Durchbildung des Baues selbst, den Entwurf des Wand- und Dekorationsschmuckes strebte Semper in seiner eigenartigen geistreichen Weise an, sondern auch in vielen Fällen, namentlich bei seinen selbständigen größeren Privatbauten, schuf er selbst die Vorbilder des Gebrauchsgerätes für das neue Haus und brachte auf diesem Wege Mobiliar und sonstige innere Ausstattung mit dem Charakter der Architektur in einheitliche Wirkung. So gelang es ihm, auch in den Kreisen des Handwerks den Sinn für künstlerische

Gestaltung gewerblicher Gegenstände im Geiste der italienischen Renaissance neu zu erwecken.

In England setzte mit dieser Geschmacksreform auch noch eine andere Bewegung ein, die erst später für die Umbildung des Konstruktionswesens innerhalb des Hausrates die weitgehendste Bedeutung erhielt: das war die Nutzbarmachung des Eisens für architektonische Zwecke, die in dem Kristallpalast zu London 1851 ihre erste glänzende Ausbildung erfahren hatte. Von hier aus wurde der konstruktive Stil gegenüber dem historischen auch für das Mobiliar von größtem Einfluß. Was man in England schon längst durch die gotische Linienführung zu erreichen gesucht hatte, das brachten nun die gesetzmäßigen Verbindungen der Eisenteile ohne weiteres näher zur Anschauung. Und so wird es dem aufmerksamen Beobachter nicht entgehen, daß der Gewinn, den man in England aus der Arbeit nach den Vorbildern der Renaissancemöbel des South Kensington-Museums gezogen hatte, kein übermäßig großer gewesen ist. Ganz anders in **Deutschland**, wo die Gotiker der 1860er Jahre die Konstruktion der Möbel auf die Formen der Renaissance hinüber zu leiten versuchten, indem sie die nordische Richtung bevorzugten. Es dienten als Vorbilder die niederländischen Originale, die in ihrem verständigen Aufbau und den Profilierungen so vornehm in Erscheinung treten; indessen waren von Österreich her die Strömungen der neuen italienischen Renaissance zu mächtig, als daß die niederländische Richtung sich Bahn brechen konnte. Und als dann nach den Ereignissen von 1870 und 1871 der nationale Aufschwung in Deutschland auch in künstlerischen und kunstgewerblichen Erzeugnissen zum Ausdruck gelangte, da wurde zur Bekräftigung dessen das Banner der altdeutschen Renaissance entfaltet, um das sich Nord und Süd in heller Begeisterung scharte: aus dem Studium unserer Väter Werke heraus sollte sich ein neuer nationaler Stil entwickeln.

Blumenbrunnen aus Marmor mit Figuren aus grünlich patinierter Bronze.

Original im Palazzo Grimani in Venedig.

Der Vorort dieser neudeutschen Renaissance war München. Dort konnte sich der Volkscharakter gerade in dieser Stilart, im Gegensatz zu der kühleren Denkweise, die noch im Norden Deutschlands von Schinkels Überlieferungen und Sempers Schule her von großem Einfluß war, am erschöpfendsten aussprechen. Das kam dann auch so tiefgehend zum Ausdruck, daß die deutsche Renaissance schließlich vom Kunst-

gewerbe aus in die Baukunst eindrang: die Freude am schönen einzelnen Stücke altdeutscher Handwerkskunst führte dazu, ganze Zimmer im altdeutschen Geschmack einzurichten und vom altdeutschen Zimmer gelangte man zum altdeutschen Hause.

Nun wandten Museen, Kunstgewerbeschulen und Gewerbevereine diesem Stile eine ganz besondere Aufmerksamkeit und Pflege zu. Vor allem hielten die leitenden Kreise der eben gegründeten Vorbildersammlungen lebhafte Umschau nach dem, was von alter deutscher Kunst in der Heimat noch vorhanden war; es begann jene unzählbare Reihe von Ausstellungen, die sich aller Orten bemühten hervorzusuchen, was in den Schlössern und den alten Familienhäusern, Sakristeien und Klöstern verborgen war an altem, köstlichem Gut. Mit Schmerzen ward man inne, wie vieles in den langen Jahrzehnten des Unverstandes und der Gleichgültigkeit zerstreut, verschleppt und geradezu vernichtet worden war; aber doch gewahrte man mit freudigem Staunen, wie vieles noch in verborgenen Ecken und Winkeln sich erhalten hatte: fromme und schlichte Anhänglichkeit an das, was die Altvordern geliebt und geschätzt, hatte an geweihten und weltlichen Orten oft mehr bestehen lassen, als man erwartete.

Reichgeschnitzter Paravent
mit schmiedeeisernen Beschlägen
(nach alten Türfüllungen).

Und bei dem Studium der Renaissanceeinrichtungen konnte man unmöglich die Erzeugnisse des Orients übersehen. Hierfür war schon die Londoner Weltausstellung 1851 von durchschlagender Wichtigkeit geworden: es fielen dort die herrlichen Teppiche von Indien auf, im Gegensatz zu den Teppichen mit den Blumenmustern in buntschreienden Farben, die damals in England und auch in Frankreich hergestellt worden waren.

Nun machten Dürer- und Holbein-Bilder und viele andere Werke des 16. Jahrhunderts, die mit der Herrichtung des altdeutschen Zimmers

in Verbindung stehen, die Einflüsse des Orients in persischen Teppichen, in bunt glasierten, maurischen Geschirren, in getriebenen und gravierten Metallgeräten und in hundert Einzelheiten der Ornamentik, so lebhaft geltend, daß ohne weiteres die älteren orientalischen Arbeiten in den Kreis der Sammlungen hineingezogen werden mußten. Waren die

Reichgeschnitzte Bank.
Aus einer Kirche der Danziger Niederung.

älteren Stücke dieser Art nicht zu erreichen, so gaben die modernen bei der langen Erhaltung der Formen im Orient immerhin einen lebhaften Abglanz früherer Herrlichkeit. — Allmählich wurde dann aber das Thema von unserer Väter Werken ausgeweitet und variiert bis in die fernsten Perioden, bis in die fernsten Zonen hinein, und eine jede der größeren Vorbildersammlungen strebte an, ein womöglich vollständiges Bild von der dekorativen Kunst aller Völker und Zeiten zu geben.

Am Anfange der altdeutschen Renaissancebewegung hatte man angenommen, daß zunächst auf dem Wege der direkten Benutzung erhal-

Altwestfälische Anrichte.

tener Originale die Erreichung eines einheitlichen nationalen Stiles möglich sei und bei der Erziehung kunstgewerblicher Kräfte ging man

davon aus, erst einmal der Handarbeit wiederzugeben, was ihr die Maschine entrissen hatte. Im Bereiche des Mobiliars trat wieder das deutsche Nußbaum- und Eichenholz an die Stelle des vorher so hoch geschätzten fremdländischen Mahagoniholzes. Das Material wurde wieder als solches behandelt; für ein behaglich eingerichtetes Zimmer forderte man eine tüchtige einheitliche Durchbildung und Durcharbeitung seiner einzelnen Teile und hier wiederum eine reiche Gliederung und den Schmuck der Schnitzerei.

Das alles geschah in vollständiger Nachahmung des Gegebenen, ohne den neuzeitigen Anforderungen Rechnung zu tragen, ohne den vorgefundenen guten, alten Stil genügend um- und weiterzubilden. Wohl hatte man erreicht, daß der einzelne Kunstgewerbler im Sinne der alten Kunstübung und Handfertigkeit wieder materialgerecht arbeiten lernte; aber man bemühte sich dabei zu wenig, in den Geist und inneren Wohlklang des Stiles einzudringen, man blieb am Äußerlichen, an der Einzelform, am einzelnen Ornament, am einzelnen alten Schnörkel haften.

Der damalige Geschmack hatte sich von der absoluten Vorbildlichkeit der musealischen Originalstücke auch dadurch gefangen nehmen lassen, daß einige Städte, in dem dankenswerten Bestreben, das Zeitalter der Renaissance so echt und malerisch wie möglich darzustellen, es unternommen hatten, die erhaltenen Einrichtungsgegenstände in einem mittelalterlichen Bau zur Anschauung zu bringen. In ähnlicher farbenprächtiger Wirkung, die allerdings gewaltig abstach gegen die dürftigen Hauseinrichtungen der dreißiger und vierziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts, bemühte man sich nun im eigenen Hause Zimmer zusammenzustellen. Ein solches Vorgehen ist auch verständlich, wenn es sich um die Einrichtung eines Liebhabers handelt, die hier und da wohl gar eine Reihe wirklich alter guter Kunstwerke beherbergt. Aber aus solcher Antiquitätenliebhaberei bildete sich dann ein allgemeiner Ateliergeschmack heraus, der in ganz ungerechtfertigter Weise in die wirklichen Wohnräume übergriff.

Es war in der Begeisterung für das altdeutsche Zimmer der Kunstgewerbemuseen zunächst übersehen worden, daß das Mobiliar, welches sich aus früheren Zeiten in unsere Tage hinübergerettet hat, keineswegs den richtigen Durchschnitt geben kann, was Kunst und Gewerbe für die Lebensbedürfnisse der betreffenden Periode geleistet haben, sondern es gibt ganz überwiegend doch nur Beispiele verfeinerter Kunstarbeiten, die mehr zum Luxus als zum wirklichen Gebrauch hergerichtet waren. Das wirkliche Gebrauchsgerät ist zu allen Zeiten einer schnellen Abnutzung und gleichmütigen Zerstörung ausgesetzt gewesen; des Aufbewahrens würdig ist immer nur erschienen, was durch besondere Kostbarkeit des Materials oder der Arbeit sich als etwas Beachtenswertes auch dann noch kennzeichnete, wenn der Tagesgeschmack bereits über

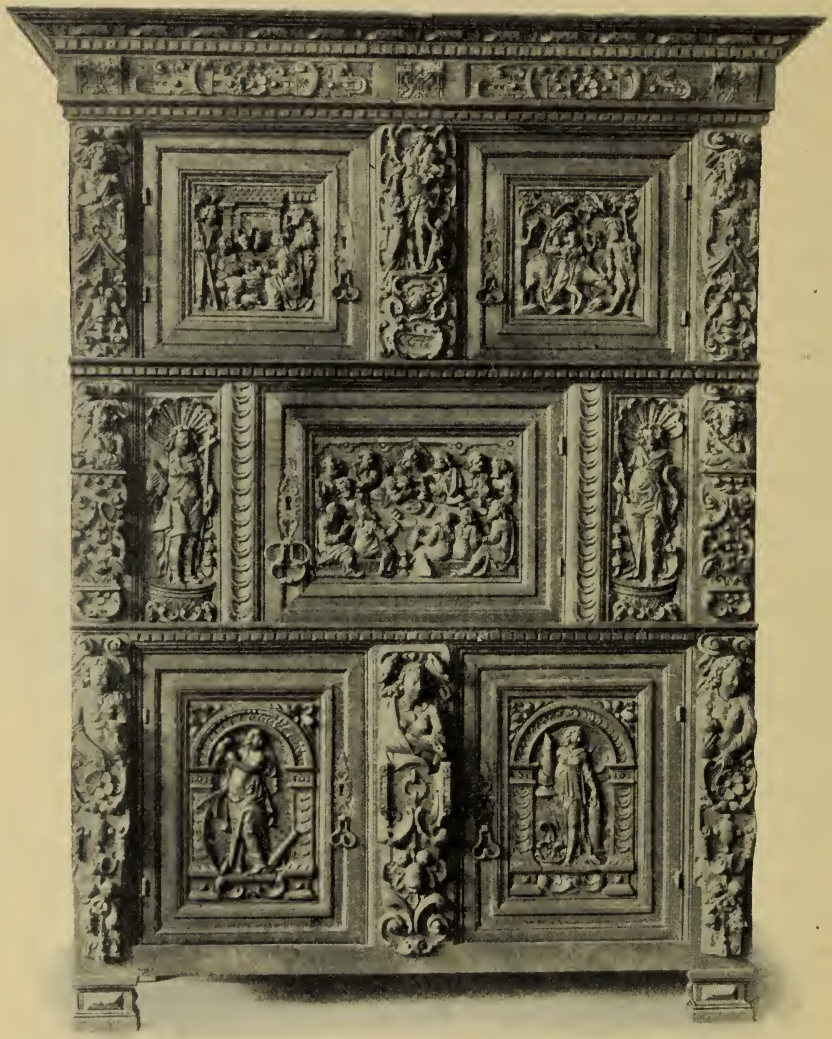
den betreffenden Formenkreis zu einem neuen hinweggeschritten war. Derartige Prunkstücke, welche häufig auf Widmungen beruhen, so daß sich auch noch persönliche Wertschätzung an dieselben knüpfte, wanderten dann in die Prunksäle der Patrizier oder in die Kunstkammern der Schlösser, und ein solcher, mit Schnitzereien, allegorischen, symbolischen und heraldischen Bildwerken bedeckter Schrank (vergl. Abb. S. 112) gilt dann sehr mit Unrecht einige Jahrhunderte später als Typus des Schrankes der Renaissance. Es ist gar nichts schwerer als wirkliche Gebrauchsmöbel der älteren Zeit zu finden, die schlicht und einfach genug sind, um für mittlere Verhältnisse als Anhalt zu dienen, und doch hinreichend gut und künstlerisch in der Abmessung ihrer Teile, um die anspruchsvolle Aufstellung in einem Museum zu rechtfertigen.

So ergab denn die Praxis sehr bald, daß viele der erhaltenen Möbel des 16. Jahrhunderts dem modernen täglichen Gebrauch nicht ohne weiteres zu dienen vermochten, vor allem war es die Art des Sitzmobiliars, das den Lebensgewohnheiten der neueren Zeit am wenigsten entsprach. Es entstanden daher im Bereiche der Stuhlformen aus den neuzeitigen Bedürfnissen heraus und auf der Basis der konstruktiven und schmückenden Teile deutscher Renaissance durchaus verständige Typen, wobei namentlich der Lederbezug oder ein stilgerecht gemustertes Stoffpolster bevorzugt wurden. Doch auch gute Beispiele der mit Rohrgeflecht bedeckten Sitze und Rücklehnen haben sich in billigeren Waren bis zum heutigen Tage erhalten. Einer italienischen Anleihe verdankt das Sofa der späteren neudeutschen Renaissance seine Entstehung: es ist die Form mit gerade aufsteigender Lehne, einem langen Bordbrett und dem sich häufig darüber erhebenden Spiegel. Auch das eigentliche Büffet ward nun erst geschaffen und mußte den modernen Ansprüchen gemäß einen stattlicheren Aufbau erhalten.

Reich eingelegte italienische Kommode.

Und wenn wir uns weiter umsehen im deutschen Zimmer dieser neuen Renaissance, das Kleingerät, die Tapeten, Teppiche, Stickereien mit eingerechnet, so verdanken wir eigentlich jener Periode in ihrer

weiteren Entwicklung einen wieder gesundeten Geschmack auch in den Kreisen des guten Mittelstandes mehr denn je. Die Pflege des neu erwachten künstlerischen Bedürfnisses in Werkstatt und Haus, wo die



Norddeutscher Schrank vom Jahre 1641.
Aus dem Germanischen Museum in Nürnberg.

Förderung der Frauenarbeit in Bezug auf textilen Schmuck nicht zu unterschätzen ist, hat die deutsche bürgerliche Wohnungsausstattung der 1870er bis gegen die 1890er Jahre auf eine beachtenswerte Höhe gebracht. Und die Berichte der Ausstellungen moderner Erzeugnisse

dieser Zeit verzeichnen denn auch übereinstimmend, daß das deutsche Mobiliar sich einfacher, gesetzmäßiger Struktur zuwendet im Stile der Renaissance. Bemerkenswert erscheint vor allem, daß diese Periode sich in Deutschland als eine Wendung kennzeichnete, die unabhängig vom französischen Geschmack ihre selbständigen Wege einschlug. Von diesen Gesichtspunkten aus schrieb selbst Julius Lessing nach der großen Münchener Ausstellung des Jahres 1877: »Ich glaube, daß wirklich im Anschluß an die besten Formen der Renaissance der gemeinsame Weg zur Entwicklung eines lebensfähigen deutschen Stiles gefunden ist. Es wäre vermessen, die Arbeit als bereits vollbracht anzusehen, aber wir dürfen mit gutem Gewissen sagen: wir sind auf dem besten Wege, es kommt jetzt nur darauf an, daß alle Beteiligten fest und streng bei der Sache bleiben.«

Daß es leider anders kam, bedarf keiner weiteren Erörterung.

Italien, das erfindungsreiche Mutterland der Renaissance, stand auf den damaligen Weltausstellungen mit seinen Erzeugnissen für die Wohnungseinrichtung wieder an der Spitze. Es war ein unberechenbarer Vorteil, daß hier die nationalen Kunsttraditionen mit dem herrschenden Stil der Zeit zusammenfielen. Innerhalb der Bewegung, das Alte neu zu beleben, hatte dieses Land, das sonst in der modernen Kultur keineswegs obenan schreitet, aber auch einen sonderbaren Vorsprung dadurch erlangt, daß dort sich bereits lange vor dem neuen Aufschwunge des Kunstgewerbes im übrigen Europa durch das Fälschergewerbe eine besondere Geschicklichkeit ausgebildet hatte. Die Nachfrage nach echten Werken der Renaissance war auf dem italienischen Kunstmarkte viel zu groß, als daß nicht geschickte Leute es hätten versuchen sollen, die alten Stücke nachzubilden. Auch das unerläßliche Bedürfnis, beschädigte Werke früherer Perioden in einzelnen Teilen zu ergänzen, führte zu einem genaueren Studium der alten Kunst. Die so gewonnene Geschicklichkeit kam neueren Sachen zugute, und man

Reichgeschnitzter Sessel mit gewundenen Säulen, für Halle oder Herrenzimmer geeignet.
Original in Privatbesitz.

sah nun in Italien eine ganze Schule von Holzbildhauern heranreifen, welche in der Geschicklichkeit der Ausführung den besten alten Vorbildern wenig oder nichts nachgaben.

Die italienischen Möbel der modernen Renaissance waren anderseits aber nicht frei von Schwächen hinsichtlich ihres Aufbaues. Man ahmte wohl die einzelnen Pilaster, die schönen, alten Füllungen nach, wußte sie aber nicht zu einem Möbel zu vereinigen, in welchem die Teile in einem vernünftigen Zusammenhange stehen. Man vergriff sich im Maßstabe des Ornaments und machte für einen kleinen Rahmen ein Blattwerk, das selbst für ein großes Bild erdrückend wirken würde, umgekehrt brachte man an einem übermäßig großen Schmuck Pilaster von einer Feinheit an, wie sie nur an kleinen Schmuckkassetten zur Geltung kommen konnten. Auch kam man leicht dazu, die Vorbilder übertrumpfen zu wollen: die Schnitzerei erschien zu elegant, man setzte einen Stolz darein, die Ornamente möglichst vom Boden loszulösen und gleichsam als freischwebend darzustellen und vernichtete hierdurch den eigentlichen ornamentalen Charakter. Es zeigte sich an diesem Punkte recht deutlich, welcher Unterschied zwischen den Erzeugnissen einer selbständig erfindenden und denen einer nachahmenden Zeit ist. Die Periode, welche das Ganze geschaffen, beherrscht die einzelnen Teile, die im Zusammenhange mit dem Werke erdacht sind. Die Nachahmer haben die Teile in der Hand, machen einzelnes viel besser, als es auf dem Vorbilde gewesen, aber sie wissen vom mühsam Erlernten nichts zu opfern, sie wissen das Einzelne nicht dem Ganzen unterzuordnen.

Blumenbrunnen aus Steinguß.

Die Begeisterung für diese italienischen Möbel ließ denn auch bald erheblich nach, nachdem man anderweit eben auch mit Renaissanceformen umzugehen gelernt hatte und dieselben in besserem Verhältnis zu der Gesamtmasse verwendete; aber in der Einzelleistung, in der Feinheit des Linienschwunges, in den kokett überraschenden Windungen des phantastischen Schnörkelwesens bleiben die Italiener unerreicht, und alle unsere nordischen Nachahmungen jener Epoche erscheinen wie ein blasser Nachklang, dem man die Zwischenstationen der Gipsabgüsse und Tonmodelle ansieht.

Reichlich in Aufnahme kamen während der neuen Renaissanceepoche auch die italienischen Möbel mit Elfenbein- und anderen Einlagen; aber auch hier versagte schließlich der alte, edle Reiz, man arbeitete auf derbe und überraschende Effekte, auf die Befriedigung eines noch ungebildeten Geschmackes hin: schwülstig überladene Formen, schwere Farben und überreiche Vergoldungen herrschten vor.

Österreich hatte sich während der modernen Renaissance-Bewegung noch eher als Deutschland auf vielen der wichtigsten Gebiete des Kunstgewerbes von dem französischen Einfluß so gut wie völlig befreit, und es verdankte diesen Zustand nicht zufälligen Umständen, sondern einem bewußten, planmäßigen und allseitigen Vorgehen, dessen Früchte nicht mehr als fragliche Produkte einer künstlichen Züchtung anzusehen waren, sondern sich bereits als völlig verwachsen mit der gesamten Gewerbetätigkeit erwiesen.

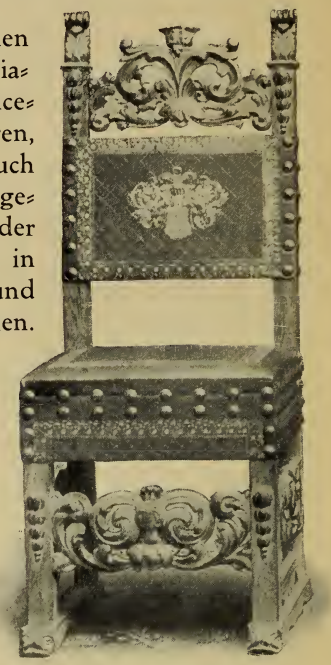
Inmitten dieser Geschmacksreform stand hier das 1863 gegründete Kunstindustriemuseum in Wien, von dem aus gleich am Anfange der Bewegung gegen 60 Fachschulen für die kunstgewerbliche Fortbildung nach einheitlichen Grundsätzen sorgten und diese bis in die entferntesten Gebirgstäler des verzweigten Landes hineintrugen, so daß sehr bald an allen Orten selbständige und tüchtige Arbeit geleistet werden konnte.

Reich eingelegte italienische Kommode.

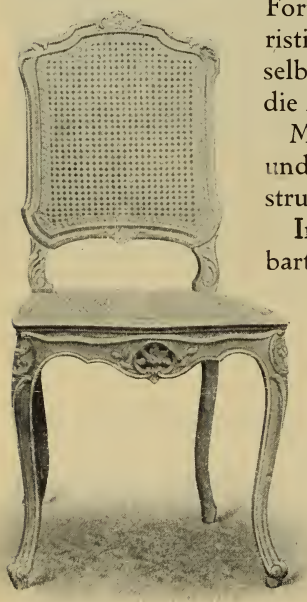
Man knüpfte auch in Wien ohne weiteres an die Kunstformen der Renaissance an; aber man wählte daraus zunächst nur die Epoche der italienischen Frührenaissance des 15. Jahrhunderts, die sich bestrebte, die edlen Schöpfungen Griechenlands und Roms den Bedürfnissen der damaligen Zeit anzupassen und diese Aufgabe mit der vollen Frische eines neu erwachenden künstlerischen Lebens löste. Hier bot sich dann nicht nur ein unendlich reicher und vielseitiger Schatz des früher geschaffenen Materials, es bot sich auch zugleich die Möglichkeit, die geistig verwandten Formen antiker Kunst mit demselben in noch höherem Grade zu verschmelzen, als die Renaissance selber es getan. Man konnte somit aus einer organischen Verbindung des Edelsten, was die Menschheit im Laufe zweier Jahrtausende auf europäischem Boden geschaffen hatte, ein lebensfähiges neues Formengebiet herstellen, das gerade in Österreich auf dem Gebiete der Möbelindustrie und sonstigen Wohnungsausstattung die glänzendste Ausbildung erfuhr. Die Werke der deutschen Renaissance schlossen sich dann bequem in diesen Rahmen ein. Auch die Verbindung mit den mustergültigen Formen orientalischer Kunst, besonders

für das Flächenmuster, war bereits von der Renaissence geschaffen, so daß selbst nach dieser Seite hin die Bereicherung der Formensprache ermöglicht war.

Neben den geschnitzten Möbeln und solchen in wirklich ganz vollendeten Leistungen der Intarsiaarbeit nach den besten Mustern der Renaissanceperiode, ohne dieselben sklavisch zu kopieren, schuf man in dieser Zeit in Österreich aber auch die konstruktiv neue Form der Sitzmöbel aus gebogenem Holze, wobei der Fabrikant mit zwingender Notwendigkeit darauf hingewiesen wurde, sich in naturgemäßen Formen zu bewegen: Körper und Konstruktion fallen dort völlig in eins zusammen. Diese Möbel, die sich von Wien aus mit großer Schnelligkeit über ganz Europa verbreitet haben, können als ein wirklich nennenswerter Fortschritt unserer Zeit bezeichnet werden, ein Fortschritt, der charakteristisch genug auf demselben Gebiete liegt, wie die Ausbildung unserer Maschinenindustrie und unserer Eisenkonstruktion.



Schwerer Stuhl
für Vorhalle oder Diele,
mit gepunztem Leder und
vergoldeten Schnitzereien.
Original in Privatbesitz.

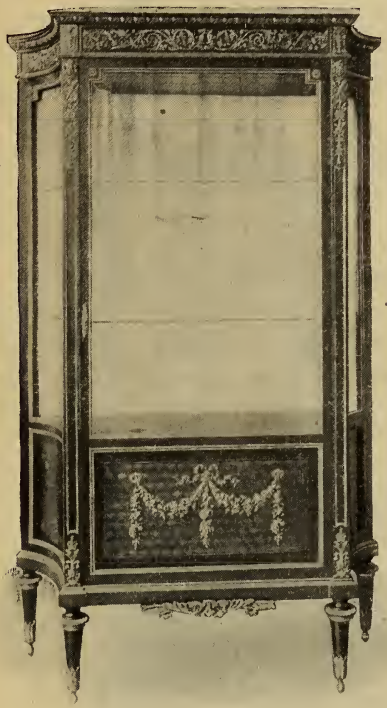


Rohrstuhl
im Stil Louis XIV.

In Frankreich offenbarte sich während dieser Periode nicht die geringste Neigung, die Renaissance als einen nationalen Stil festzuhalten. Immerhin schenkte man den eigenen Erzeugnissen des Mobiliars aus dem 16. Jahrhundert mehr Beachtung als sonst. Man knüpfte bei dem Suchen nach Vorbildern aber auch an die Formen aus der Zeit Ludwigs XIII. und Ludwigs XIV. an und begünstigte daneben, die Periode des Rokoko mit ihren unsymmetrischen, willkürlichen Formen ganz bei Seite schiebend, in hohem Maße auch den Stil LouisXVI.,dessen knappe und fast übermäßig schlanke Eleganz den Bedürfnissen des modernen Hauses nahe stand und sich mit den Formen der Periode Ludwigs XIV. und denen der französischen Renaissance ziemlich einheitlich verbindet. Diese Formen

traten allerdings nicht mit der Selbständigkeit wie früher auf, sondern sie erschienen vornehmlich als Anhängsel der eigentlichen Renaissance.

Die Folge dieser Bevorzugung der Renaissance war unter anderem auch die, daß man sich der eigentlichen Holzarbeit in höherem Grade als früher zuwandte und es nicht eben für nötig hielt, ein Möbelstück lediglich durch Anwendung von Metall und anderen Kostbarkeiten zu einem Prachtstück zu gestalten. Die sonst beliebten Boulle-Möbel aus der Zeit Ludwigs XIV., aus Messing und Schildpatt gebildet, traten erheblich zurück. Auch der Bronzebeschlag mußte in höherem Maße, als es sonst in Frankreich der Fall zu sein pflegte, der eigentlichen Holzbildhauerei weichen. Natürlich fehlte es nicht an einzelnen Ausnahmen nach anderer Richtung hin.



Vitrine, Louis XVI., mit Bronzen und Marmorplatte.

Feiner Stuhl, in Holz geschnitzt und echt vergoldet.

Der Charakter der französischen Möbel der Neu-Renaissance war im übrigen von Paris aus gegeben durch die Vorbilder aus der Zeit Heinrichs II. und Franz I., die sich in den Sammlungen des Louvre und des Hotel de Cluny befinden, und wie solche auch auf den Zeichnungen von Ducereau und anderen gleichzeitigen Meistern dargestellt erscheinen. Schlanke, zierliche, etwas überhohe Pilaster mit fein geschnitzten, meist korinthischen Kapitälen, ein schmales, fein profiliertes

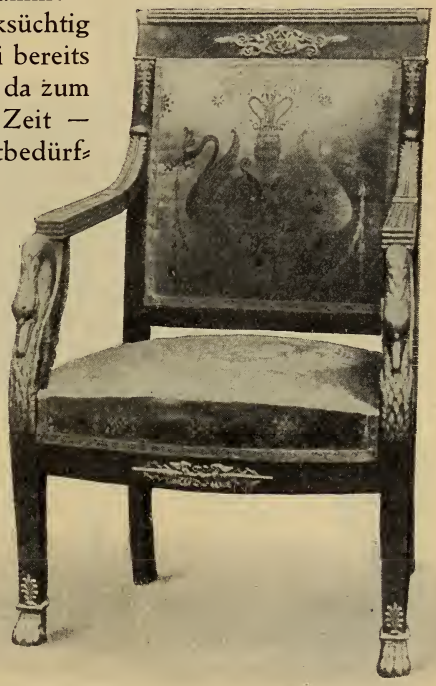
Rahmenwerk, Füllungen mit flach gehaltener Schnitzerei, welche die Linien der Zeichnung in fast überfeine Einzelheiten auflöst, dazu bei Schränken eine Menge von Türen, kleinen Schubladen, Absätzen und Vorsprüngen bei knapper Gesamthaltung der Form, was sich alles im wesentlichen auch bei Schreibtischen, Schmuckkästen und ähnlichen Salonmöbeln wiederholt.

Paravent, Louis XVI., unten mit Spiegeln, oben mit Glas.

Gerade aber diese zierlichen französischen Möbel, die nach den Motiven aus der Mitte des 16. Jahrhunderts aufgebaut waren, entsprachen nicht mehr dem allgemeinen Geschmack der neuen Zeit, sie brachten deutlich zur Anschauung, daß der von der Renaissance beliebte Aufwand von Architekturgliedern für die Möbelkonstruktion vielfach ein zu großer ist, daß durch Nachbildung der Gesimse und Kapitäle im

kleinen feinen Maßstabe eine Zerbrechlichkeit herbeigeführt wird, die der Gebrauchsfähigkeit des Möbels widerspricht. —

So verheißungsvoll die neue kunstgewerbliche Bewegung auf Semperschen Grundlagen eingesetzt hatte und so segensreich in Bezug auf die Wiedererlangung technischer Handfertigkeiten die musealischen Vorbilder in Wirksamkeit getreten waren: es erhoben sich doch bald Klagen, daß alle unsere hochgepriesene Arbeit nichts sei, als ein oberflächliches Angewöhnen älterer Kunstformen, als eine äußerliche Nachahmung, die sehr weit davon entfernt sei, der Schönheit und Würde jener Originale gleichzukommen, die von den Vorbildern nichts entlehne als einzelne Brocken und Ornamente, dieselben zusammenhanglos aneinanderreihe und prunksüchtig überhäufe. Der Vorrat, so hieß es, sei bereits abgewirtschaftet, jetzt sei nichts mehr da zum Kopieren, zum Erfinden sei unsere Zeit — trotz ihres stark entwickelten Kunstbedürfnisses — zu kraftlos, und so bleibe ihr nichts anderes übrig, als von dem abgegrasten Felde der Renaissance hinüberzuschreiten auf ein neues Feld: zunächst die Barockzeit vorzunehmen, dann die Formen des Rokoko, dann die des Empire, aber immer doch nur unvollständig und äußerlich, zu kopieren, sie zu zerstören, und somit werde im Laufe weniger Jahrzehnte heruntergearbeitet und verwüstet, was die Jahrhunderte vorher mit sorgsamer Liebe angebaut und durchgebildet hätten.



Empire-Sessel,
Mahagoni mit Bronzen.

Dieser Schmähruf trat mit voller Schärfe dem stolzen Siegesruf entgegen, der aus dem Jahre 1877 noch von München herüberhallte.

In Wirklichkeit übersah man — und hat es späterhin, bis zum heutigen Tage leider oft genug übersehen — wie töricht es ist, die wunderbar reiche Tradition früherer Wohnungskunst einfach abzulehnen, wieviel jedem einzelnen Gebiete des Kunstgewerbes der Schatz unserer Väter Werke an sorgsamer, fleißiger Arbeit wieder eingebracht hatte; man übersah auch, daß die Sammlungen nicht nur den Zweck hatten, uns künstlerisch oder geschichtlich zu erfreuen,

sondern daß Handwerker und Publikum durch die Museen zur Kunst neu erzogen worden waren.*)

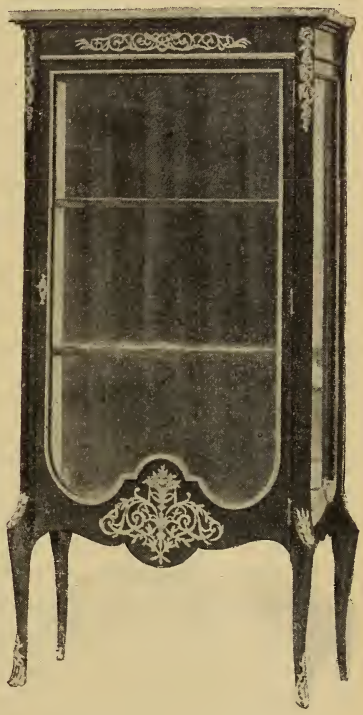
Wie schon angedeutet, folgten der Periode der Neu-Renaissance die Stilwiederholungen des 17. und 18. Jahrhunderts, wovon die Formen des Rokoko-Zeitalters noch bis zum Anfange der 1890er Jahre den breitesten Raum einnahmen. Inzwischen verwies man aber im Gegensatz zu der Formenfülle, die in unserer Tischlerei überhand genommen hatte, auf die gesunde Einfachheit des englischen Mobiliars. Es traten auch amerikanische und belgische Einflüsse hinzu; doch im wesentlichen ging die gesamte baukünstlerische und kunstgewerbliche Bewegung der neuen Zeit von England aus. Hier war die Nachahmung geschichtlicher Vorbilder das ganze 19. Jahrhundert hindurch nicht mit der Hingabe an die fremden Muster betrieben worden wie diesseits des Kanals. Ein neuer Stil konnte sich ganz allmählich und organisch aus dem gesunden praktischen Sinn heraus entwickeln. Der Ausgangspunkt dafür wurde das englische Familienhaus. Die Tatsache, daß man im eigenen Hause wohnt oder wenigstens ein ganzes Haus zur alleinigen Benutzung gemietet hat, schafft zunächst eine ganze Reihe von Verbindungen für die Innenarchitektur, womit die Ausstattung von vornherein ganz anders in künstlerischen Einklang gebracht werden kann, als wenn man sich sozusagen von heute zu morgen einrichtet; selbst

Kommode aus der Frühzeit des Louis XVI.-Stiles mit Einlagen, Bronzen und Marmorplatte.

*) Es ist allerdings nicht zu leugnen, daß es auch Möbelfirmen gibt, die in historischen Stilarten arbeiten zu können glauben, ohne sich genügend in den Geist derselben vertieft zu haben. Da werden dann in oberflächlicher Anlehnung an einzelne historische Vorbilder oft ganz verkümmerte Formen geschaffen, welche ein buntes Gemengsel der verschiedensten Elemente darstellen und die edle, klare Schönheit des betreffenden Stiles, für den sie ausgegeben werden, nicht einmal ahnen lassen. Es ist deshalb dringend zu raten, wenn man einen Raum in einer bestimmten Stilart durchgeführt haben möchte, sich nur an solche Firmen zu wenden, bei denen die genaueste und intimste Kenntnis der historischen Stile auf Grund jahrelanger liebevollster Beschäftigung mit denselben vorausgesetzt werden darf, und die dafür bekannt sind, bei der Herstellung ihrer Kopien sich unter Ausscheidung alles minderwertigen, von dem ja auch in früheren Zeiten genug geschaffen und uns überliefert worden ist, nur an die edelsten und besten Original-Vorbilder aus den betreffenden Stilperioden zu halten. Nur solche Firmen werden im Stande sein, einen wirklich stilreinen, die ganze Schönheit seines Vorbildes atmenden Raum zu schaffen. Z. & J.

auf drei bis vier Jahre kann die eigentliche Heimatempfindung nie voll und ganz zum Ausdruck gebracht werden.

Die Form des modernen englischen Wohnhauses ist nichts künstlich durch Mode und Laune erzeugtes, sondern aus den nationalen Eigentümlichkeiten und klimatischen Bedingungen des Inselreiches hat sich langsam im Laufe der Zeit die heutige Erscheinung herausgebildet; kein anderes Land hat es zu so scharf ausgeprägter architektonischer Individualität gebracht. Nicht Größe und Monumentalität, nicht Reichtum und Luxus machen in den Augen des Engländers das Begehrenswerte eines Hauses, sondern die Harmonie der einzelnen Räume, ihre geschickte Gruppierung, kurz die Erfüllung jener Summe von Erfordernissen, die sein praktischer Sinn und verfeinertes Lebensbedürfnis ihm als Voraussetzungen eines behaglichen Daseins ergeben haben.



Vitrine, Louis XVI., mit Bronzen und Marmorplatte.

Was dann das neue englische Mobiliar angeht, so hatte die Vorliebe für ostasiatische Kunst leichtere Formen in Mode gebracht, für die schon Chippendale in seinem großen Werke durch geschickte Verbindung orientalischer Gedanken mit dem abendländischen Rokoko nicht nur für seine Zeit den charakteristischen Ausdruck gefunden, und man knüpfte geradezu wieder an seine Tendenzen an. Dann aber machten sich auch die Entwürfe Adams aus dem Ende des 18. Jahrhunderts geltend, die mit dem orientalischen Geschmack Louis Seize-Formen verbinden, und auf solchen Kombinationen beruhte dann der neue englische Möbelstil. Die Formen sind im ganzen einfach, die Flächen poliert, ornamentale Schnitzereien treten maßvoll in Zeichnung und Relief auf, auch tritt die Blumenintarsia in Anlehnung an holländisch-englische frühere Beispiele in Erscheinung. Als Material finden wir mit Vorliebe dunkles Kolonialholz verwendet: Mahagoni, Polisander, Amarant, Veilchen, Rosenhölzer und ähnliche. Die Profile laden wenig aus, sind aber von großer Feinheit, wie denn überhaupt England in den 1890er Jahren als hohe Schule für bessere Möbeltischlerei, einschließlich der dazu gehörenden Holzbildhauerei sich einen Weltruf erworben hat.

Das englische Büffet ist gewöhnlich niedriger als das unsere; der bei uns übliche obere Aufsatz fehlt, das Unterteil ist oft etagèrenartig aufgebaut.

Der Tisch, ein breites, schweres Möbel, nimmt die Mitte des Eßzimmers ein. Auf ihm fehlen, auch wenn er nicht gedeckt ist, nie einige Gefäße mit Pflanzen; denn alle Klassen der englischen Gesellschaft besitzen gleichmäßig die Freude an der Blumenwelt. Stofftapeten und reichere Drapierung der Gardinen sind im englischen Eßzimmer nicht üblich, weil sie den Geruch festhalten; aus demselben Grunde vermeidet man dicke Teppiche.

Zum Hauptdekorationsstück des Eßzimmers wird gern der Kamin gemacht: er erhält oft einen hohen, bis zur Decke gehenden Aufsatz, für seine Bekleidung ist geschnitztes Eichenholz beliebt.

Aus einer etwas früheren Periode der englischen Innenkunst stammt im Eßzimmer das bis zur Türhöhe gehende Eichenpaneel, das den unteren Teil der Wand in der Weise gliedert, daß einfache Füllungen es beleben, unten lange, schmale, darüber quadratische, gewöhnlich mit chinesischen weißblauen Tellern auf vergoldetem Untergrund geschmückt. Das Paneel war in kräftigem Blaugrün so gebeizt, daß die Textur des Holzes durch die Färbung nicht verdeckt wurde, auch matt oder glänzend poliert, in welcher Art man dann alles Mobiliar behandelte. Ein Goldton deckte die Füllungen des Holzwerkes einer hohen Nische der Schmalseite des Zimmers; auf diesem war dann Lorbeergebüsch aufgemalt. Dem schloß sich harmonisch das Lichtgrün der oberen Wandfläche an, auf welchen, einen Ton dunkler als der Grund, vom Paneel aus zur Decke Pflanzenranken aufstiegen.

Im übrigen zeigen die modernen englischen Wohnzimmer in den Wandbekleidungen lichte Farben, rein und lebhaft: der koloristisch außerordentlich fein entwickelte, moderne englische Geschmack weiß bei etwaigen Gegensätzen die nebeneinander gestellten Farbenwerte so zu bewältigen, daß keine Härten entstehen.

Außerdem aber ist auch reicher Wandschmuck beliebt, der aus Aquarellen in goldenen Passepartouts und einfachen Holzrahmen besteht und, wo es angeht, bedecken alte oder neue, leicht abnehmbare Gobelins die Flächen der Wände.

Unter Library versteht der Engländer im Stadthause gemeinhin das Arbeits- und Wohnzimmer des Herrn; auf dem Lande ist dieser Raum ziemlich groß ausgebildet, weil er gleichzeitig zum Empfang der Gäste dient, die zu Tische geladen sind. In dieser Library ist bemerkenswert die Anlage der Bücherschränke, die in der Architektur des Zimmers aufgehen. Man vertieft sie in die Wand, so daß sie gar nicht hervorspringen; wo das nicht erreichbar ist, werden sie, elegant aber einfach, als tunlichst schmale Regale ohne selbständige Bedeutung als Möbel ausgebildet.

Von weitgehendem Einfluß für das heutige Kunstgewerbe Englands waren neben der Tätigkeit Gottfried Sempers (1832—1893), der wir schon gedacht haben, auch die Lehren Ruskin's, der 1819—1900 lebte. Er war Philosoph und in seinen Schriften über nationalökonomische

Gegenstände ging er von dem Gedanken aus, daß alle wirtschaftlichen und sozialen Kämpfe nur auf ungenügende Volkserziehung zurückzuführen seien, und daß nur Veredelung und Verschönerung des Lebens durch Rückkehr zur Natur und durch Pflege der Kunst Abhilfe schaffen können. Er wollte das gesamte Leben künstlerisch gestalten auf dem Boden eines im mittelalterlichen Sinne gesunden Handwerkes, unter Ausschluß aller Fabrikarbeit. Das war natürlich ein sehr idealer Standpunkt; aber das Streben dieses Mannes war dennoch nicht nutzlos für seine Zeit: seine Anschauungen erhielten eine gewisse Reife durch vielfache Studienreisen nach Italien, so daß er zunächst auf das moderne Malergeschlecht Englands den größten Einfluß auszuüben imstande war. Und dies wurde für das Kunsthandwerk Englands dadurch von Bedeutung, daß hier nicht allein Architekten, sondern auch Maler und Musterzeichner tonangebend für den modernen Geschmack geworden sind. —

Ruskin's Gedanken wurden zum Teil von William Morris (1834—1896) in die Tat umgesetzt, der schon im Jahre 1861 die Firma Morris, Marshall, Faukner & Co. begründete, deren Ateliers heute noch Englands berühmteste kunstgewerbliche Anstalt darstellen. Morris war Gotiker, ein ausgesprochener Feind von Antike und Renaissance. Seine Bedeutung liegt hauptsächlich auf dem Gebiete des Flachmusters, der Tapeten und Teppiche. Statt des klassisch abstrakten Ornaments stilisierte er Tier- und Blumenformen. Für Tapeten und Vorhänge verwandte er helle, für Teppiche und Gobelins ausgesprochen dunkle Farben. Gobelins und Glasmalereien schuf er nach Entwürfen von Burne-Jones und Walter Crane, wobei er aber deren Zeichnungen dem Material und der Bestimmung des einzelnen Gegenstandes anpaßte, nicht nur den Hintergrund hinzu erfand, sondern auch die Farben bestimmte, also wesentliche Bestandteile der eigentlich künstlerischen Tätigkeit übernahm.

William Morris erwies sich aber auch auf baukünstlerischem Gebiete als Bahnbrecher; auch hier war für ihn die weihevolle Größe gotischer Architektur maßgebend, die er auf Reisen durch Nordfrankreich zu seinen Studien gemacht hatte. Seinen Möbeln und sonstigen Gegenständen der modern englischen Inneneinrichtung haftet daher ein strenges konstruktives System an.

In etwas anderem Sinne erscheint als einer der ersten wahrhaft modernen englischen Baukünstler Norman Shaw. Er entwickelte vor allem den Aufbau des Hauses von innen heraus, womit die Architektur und die Raumkunst in Bezug auf die ganze Inneneinrichtung sich enger aneinander schlossen. Die schon angedeutete kräftigere Betonung und künstlerische Ausstattung der Kamine, die Entwickelung der Erker aus den Absichten der inneren Gestaltung, die Anlage der Fenster: nicht symmetrisch, sondern je nach Bedürfnis angeordnet, nicht im Renaissancegeschmack außen umrahmt, sondern gotisch schlicht in die Wände

eingeschnitten, nicht schmal und hoch, sondern von kräftiger Breitenausdehnung — alle diese wichtigen Einzelheiten und gar viele Änderungen der althergebrachten Grundrisse des Hauses, wobei man davon ausging, nicht nur Edelsitze und Stadthäuser, sondern auch einfachere, bequeme Bürgerhäuser von möglichster Raumausnutzung zu bauen, mußten natürlich für die übrige künstlerische Entwicklung von allergrößtem Einfluß werden. Dazu kam, daß die Frau bei weitem anders als früher im Mittelpunkte dieser modernen Bewegung stand. Nicht mehr die erkünstelte französische Grazie und kokette äußere Schönheit sind maßgebend, sondern das Streben nach Klarheit und Natürlichkeit läßt auch die Frau einflußreichen Anteil nehmen an dem Ausbau und der künstlerischen Gestaltung ihres eigenen Heims.

So sind es gar vielerlei Elemente, die dem neuen englischen Kunsthandwerk als Grundlage gegeben waren, und von alledem nahmen dann die Deutschen und Österreicher das Eine und das Andere, um es auf ihre Lebensgewohnheiten zu übertragen. Wie die englischen Einrichtungsgegenstände da in großen Mengen zu uns herüberkamen und eine Zeit lang Mode wurden, so konnten sie sich freilich nicht auf die Dauer halten; aber sie haben entschieden einen gewaltigen Einfluß auf die Neugestaltung unseres Mobiliars ausgeübt.

Da meldeten sich in Europa inmitten der englischen Strömungen die Erzeugnisse des amerikanischen Kunstgewerbes.

Man blickte bei aller Begeisterung für die alte Kunst schon längst mit einer gewissen Erwartung nach dem Lande hinüber, in welchem, obwohl eine eigene künstlerische Tradition in unserem Sinne kaum vorhanden, doch die Bedingungen zu gedeihlicher Entfaltung einer künstlerischen Tätigkeit gegeben waren: Selbstbewußtsein, Reichtum, Fleiß und Energie, die wir dem Bürger der Vereinigten Staaten wahrlich nicht abstreiten können. Aber auch in Amerika zeigte sich zunächst genug Abhängigkeit von älteren europäischen Stilen, wenn auch in freier und ein wenig bunter Nachbildung nach den in Europa eifrigst gesammelten Originalen. Es waren namentlich zwei Richtungen, die seit reichlich einem Jahrzehnt am Ende des 19. Jahrhunderts in den Vereinigten Staaten sich in der Architektur Geltung verschafft hatten: der Anschluß an romanische Formen und an klassische Renaissancevorbilder. Und von der Architektur einzig und allein wird das gesamte Kunsthandwerk in Amerika beherrscht, es trägt daher im Großen und Ganzen einen verwandten Charakter.

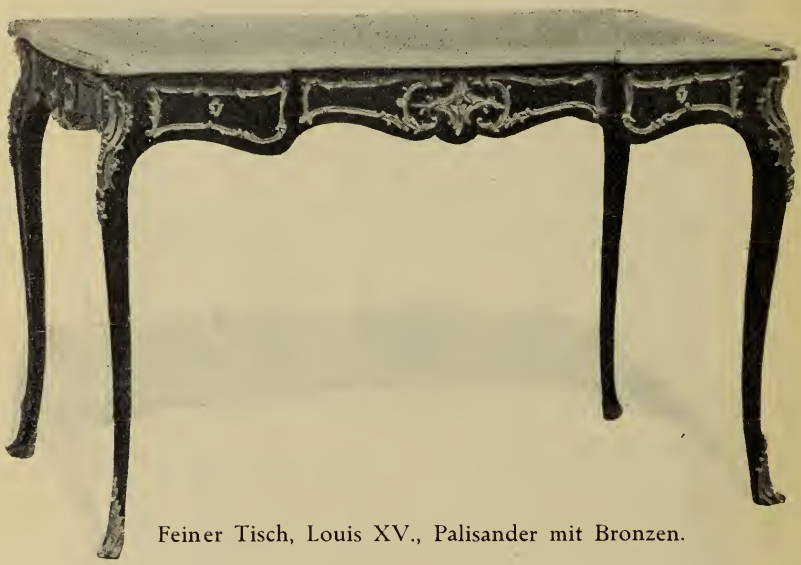
Für die Innenkunst spielen die großen Schätze an nutzbaren Holzarten, welche die Wälder und Berge Amerikas liefern, eine bedeutende Rolle, und man findet die meisten Zimmer der vornehmeren Häuser mit Täfelungen reich ausgestattet.

Bei den Möbeln macht sich immer mehr der rein praktische Sinn des Amerikaners bemerkbar. Einzelne Möbel, die unseren modernen

Altholländischer Glasschrank.

Bedürfnissen nicht ganz entsprechen, hat er ganz fallen lassen, so die Kommode und die Truhe; und an die Stelle des selbständigen Schrankes tritt in der Regel der Wandschrank. Die Sitzmöbel sind körpergerecht gebaut, ohne scharfe Kante, und somit äußerst bequem.

Die Anwendung der edelsten Materialien erfolgt übrigens meist mit einer sehr feinen Zurückhaltung, so daß jede Überladung oder falscher Prunk vermieden zu werden pflegt, wenn er nicht etwa zu Reklamezwecken erwünscht ist. Eine Ausnahme bilden die künstlichen Steine und die Bemalung des Schiefers. Trotz des Reichtums an nutzbaren Steinarten aller Art werden Marmore in farbigem Stuck nachgemacht, oder man malt den gewöhnlichen schwarzen Schiefer mit ausgezeichneten

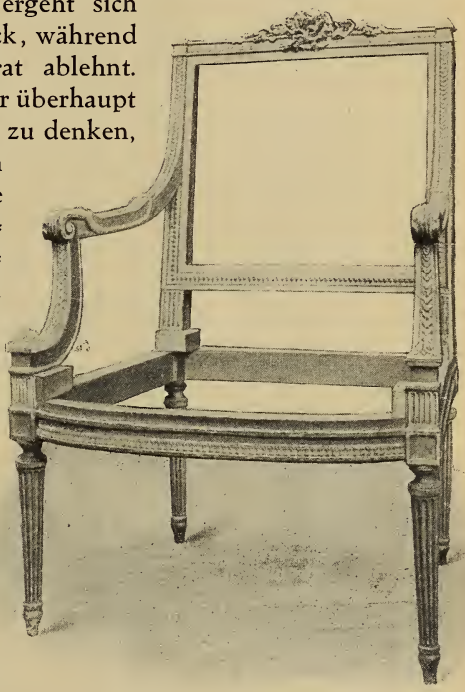


Feiner Tisch, Louis XV., Palisander mit Bronzen.

farbigen Lacken, um ihm das Ansehen farbiger Gesteine zu geben. Mit täuschendster Naturwahrheit werden die reizendsten Säulen, Kamine usw. in allen nur wünschenswerten edlen Steinarten hergestellt.

Eine glückliche Vereinigung von englischen und amerikanischen Elementen zeigt die moderne Kunstbewegung in Belgien, als deren Vertreter der nach Deutschland übergesiedelte Henry van de Velde genannt werden muß. Dieser Künstler strebt im Gegensatz zu der von Ruskin und Morris vertretenen Richtung, die auf eine Erneuerung der Handarbeit im Sinne des Mittelalters abzielt, dahin, die moderne Maschinenarbeit durch die Kunst zu edeln, mit der Kunst zu durchdringen, die gesamte heutige Maschinenzivilisation in den Dienst einer künstlerischen Kultur zu stellen. Die wissenschaftliche Lehre des Materialismus, das Vertrauen auf die Erkenntnis, das Ausschalten aller

nicht abwägbaren Einflüsse sind die Wurzeln seiner künstlerischen Theorien, und man kann sagen, daß seine Forderung dahin geht, den wissenschaftlichen Materialismus in Kunst umzusetzen. Van de Velde bemüht sich, einfache, zweckdienliche Formen zu erfinden, welche die Maschine ohne weiteres in Tausenden von Exemplaren auszuführen vermag. Er entwickelt die Form der Häuser, des Mobiliars und der Beleuchtungskörper, kurz, alles dessen, was er zu bauen oder zu entwerfen hat, mit strenger Gesetzmäßigkeit aus der Bestimmung des einzelnen Gegenstandes heraus, ergeht sich höchstens in rein linearem Schmuck, während er jeglichen naturalistischen Zierat ablehnt. Und wenn dieser belgische Künstler überhaupt dazu gekommen ist, an historisches zu denken, so ist es das Mittelalter, das ihm nahe steht, diese kühle und strenge Zeit, da mit Zirkel und Maß konstruktive Formen der Schönheit festgesetzt wurden. Hier berührt sich sein demokratisches Wesen in gewisser Weise mit dem des Engländers, der ja auch die Gotik auf das Höchste schätzt; doch ist für ihn die Tatsache maßgebend, daß konstruktives im Gegensatz zu phantastischem die Grundlage des künstlerischen Schaffens bildete, und hier schließt sich sein Streben vollkommen dem amerikanischen Geiste an.



Sesselgestell, Louis XVI.,
in Holz geschnitzt und vergoldet.

Es ist bekannt, daß van de Velde, von Belgien ausgehend, in Deutschland am stärksten Boden gefaßt hat. Seine kurze Wirksamkeit in Frankreich ist nicht zu rechnen; auf dem Boden eines Maria Antoinetten-Stiles vermochte er keine Sympathie zu finden für seine Forderung nach einer Wohnungskunst, die dem neu sich formenden Leben entsprechen sollte. Neben van de Velde sind von Künstlern, die sich um die moderne Bewegung in Deutschland besondere Verdienste erworben haben, vor allem noch zu nennen: Olbrich, Bruno Paul, Riemerschmidt, Peter Behrens, Christiansen, Patriz Huber, Eckmann u. a. Mehrere von ihnen haben schon durch die bekannte Darmstädter Künstler-Kolonie und die Darmstädter Ausstellung vom Jahre 1901, durch welche zuerst

das Interesse an der modernen Bewegung in weitere Kreise getragen wurde, einen bedeutenden Ruf erlangt.

Wenn nun auch die Grundsätze dieser und vieler anderer moderner Raumkünstler im wesentlichen untereinander übereinstimmen und entschieden Beachtung verdienen, namentlich soweit sie sich auf die Betonung der Echtheit des Materials, die Verabscheuung jeder Vorspiegelung eines solchen beziehen, so weisen ihre Schöpfungen auf der anderen Seite unter einander doch so große Verschiedenheiten auf, daß von einem einheitlichen modernen Stil noch lange nicht gesprochen werden kann. Namentlich sucht in der Behandlung der Linie jeder ein Besonderes zu leisten, und durchaus verschiedenartig sind auch die Konzessionen, die sie, so lange man neben der Befriedigung des rein praktischen Bedürfnisses auch Schönheit sucht, in mehr oder minder starkem Maße an Schmuckformen, an die Ornamentik machen müssen, obwohl dies an und für sich eigentlich ihrem obersten Grundsatz, der Beseitigung aller Elemente, welche nicht klar und deutlich eine für die Konstruktion des Gegenstandes unentbehrliche Funktion ausüben, schon zuwiderläuft. —

Dreiteiliger Paravent, holzgeschnitzt und vergoldet, mit feinem Seidenstoff bespannt.

Aber nicht nur gegen einander zeigen sie diese Abweichungen, jeder einzelne von ihnen unterwirft sich auch in den verschiedenen Perioden seines Schaffens in schneller Folge so bedeutenden Veränderungen, daß er oft heute schon verwirft, was er gestern für gut fand: alles ist noch in Gärung begriffen und bedarf noch der Abklärung. Ein großer Fehler ist dabei jedenfalls die bewußte Abkehr der modernen Künstler

von allem vergangenen: statt den unermeßlichen Schatz an Schönheit, den frühere Geschlechter uns überliefert haben, ihrer Sache nutzbar zu machen und darauf weiterzubauen, will jeder von ihnen unter allen

Handarbeitstruhe
mit holzgeschnitztem und vergoldetem Untergestell.

Umständen originell sein. Wohl kommt auch dabei — das soll nicht bestritten werden — manches gute heraus, an das spätere Künstler sicherlich auch wieder anknüpfen werden, wie wir heute an frühere Vorbilder

anknüpfen möchten, auch darunter natürlich immer nur das Beste heraussuchend. Aber vieles, sehr vieles von den Arbeiten der modernen Raumkünstler muß doch gar zu bald wieder verworfen werden; im Übereifer und in der Sucht nach Originalität geschaffen, wird es von ruhig denkenden Kunstgewerblern, die durch die Schule der Tradition gegangen sind, meist schon sogleich als Eintagsfliege erkannt.

Nebenbei mag hierzu bemerkt werden, daß auch bei den scheinbar originellsten Arbeiten moderner Raumkünstler doch meist Anklänge an Vergangenes nachweisbar sind: wie sollte es bei der Fülle des Überlieferten, an dem ja doch auch jeder moderne zum mindesten im Studium nicht vorübergehen kann, auch anders sein!

Ein recht drastisches Beispiel, wie schnell in der modernen Bewegung ganze Strömungen, die geradezu epochemachend auftreten, wieder zurückfluten, liefert der sogenannte Jugendstil, der von München seinen Ausgang nahm. Auch hier sind Zweckmäßigkeit, Standhaftigkeit, Betonung der statischen Verhältnisse und Bequemlichkeit leitende Grundsätze. Daneben hat man aber in der Ornamentik Vorbilder in der Natur gesucht, die zu den Stücken, an denen sie verwandt werden, zum Teil gar nicht in Beziehung zu bringen sind, deshalb aber gerade in umso phantastischerer und verschwenderischerer Weise daran angebracht erscheinen.

Heute finden sich solche Ausartungen glücklicherweise höchstens noch bei Stapelartikeln gewöhnlichster Sorte, während die Fabrikanten besserer moderner Möbel längst zu ruhigeren Formen übergegangen sind. Auch hier haben gerade die Fabrikanten, die in den historischen Traditionen groß geworden sind und diese neben dem, was sie aus dem Modernen als gut herauszuwählen wissen, nach wie vor pflegen, reinigend, läuternd gewirkt. Es dürfte auch einzig und allein der richtige Weg sein, um zu einem allgemeinen nationalen Stile zu gelangen, daß sie — die Fabrikanten und Kunstgewerbetreibenden — die Anregungen, die ihnen von den Künstlern geboten werden, maßvoll und mit dem richtigen Takt sich zunutze machen und praktisch verarbeiten, und daß nicht einseitig die Künstler, die dazu viel zu wenig in der Praxis stehen, zum Teil auch ursprünglich Maler sind und darum manchmal konstruktiv beinahe unmögliche Formen schaffen, die Einrichtung ganzer Villen etc. allein in die Hand nehmen, sich ihren Übertreibungen ungehemmt dabei hingebend. Nur bei ersprießlicher **Zusammen**arbeit aller beteiligten Kräfte glauben wir an eine gesunde Fortentwicklung der Wohnungskultur, der auch wir nach wie vor unsere besten Kräfte widmen wollen.

Alle Rechte vorbehalten. — Nachdruck verboten.

Postkarte
Drucksache

Herren

Ziegenhorn & Jucker

Hoflieferanten

Erfurt.

Ich bitte um Aufgabe von Firmen hiesiger Gegend, durch die ich Ihre Kopien antiker Originalmöbel etc. beziehen kann. Ich interessiere mich speziell für

.....

.....

.....

.....

..... *(Name):* .....

Den ..... *19* *(Wohnort):* .....

.....

Inhalts-Verzeichnis.

Seite

Einleitung 3

Die Möbelformen des Altertums 18

Die Möbel des Mittelalters 21

Die romanische Periode 21

Die gotische Periode 24

Die Renaissance 32

Italien 33

Frankreich 43

Spanien 44

Niederlande 45

Deutschland 46

Schweiz 56

Die Möbel des 17. Jahrhunderts 56

Der Barockstil 56

Die Stilperiode Louis XIV. 61

Die Periode Louis XV. (Rokoko) 67

Der Régencestil 67

Der eigentliche Rokokostil 69

Der Übergangsstil zum Louis XVI. 73

Der Stil Louis XVI. 76

Die deutschen Möbel des 18. Jahrhunderts 82

Der englische Möbelstil im 18. Jahrhundert . . . 87

Das 19. Jahrhundert 90

Der Empirestil 91

Der Restaurationsstil 97

Der Biedermeierstil 97

Die Romantik 100

Der Renaissancestil im 19. Jahrhundert und die Entwicklung der modernen Raumkunst 104

Früher sind bei uns schon erschienen:

Mein Heim mein Stolz!

Eine Betrachtung über Wohnungseinrichtungen.

Abhandlung über die Teppicherzeugung im Orient.

Mit einem Anhang über antike Möbel.

Die wir auf Wunsch an Interessenten noch versenden.

Ferner haben wir in Vorbereitung:

Europäische Wandteppiche und Stoffe.

Ein Beitrag zur Innendekoration älterer und neuerer Stilarten.

Ein Mappenwerk.

Enthaltend ca. 700 Abbildungen von Möbeln, Kunst- und Dekorationsgegenständen der verschiedensten Stilepochen.

Ohlenroth'sche Buchdruckerei in Erfurt.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01430 3057